FILM

NR 35 (1887)
1985.09.01
ROK XL
CENA 30 ZŁ

PL ISSN 0137–463X
INDEKS: 35806

ADRIANNA BIEDRZYŃSKA gra w filmie „Miłość z listy przebojów" (str. 2)

Krótko

WARSZAWA. Szymon Szurmiej – reżyser, aktor, dyrektor Państwowego Teatru Żydowskiego i przewodniczący Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce oraz Roman Witek – dyrektor Filmoteki Polskiej znaleźli się wśród osób proponowanych na kandydatów na posłów do Sejmu PRL przez Wojewódzki Komitet Wyborczy w stolicy. **IŃSKO.** XII Ińskie Lato Filmowe – wczasy z filmem i seminarium dla osób zajmujących się upowszechnianiem filmu wśród młodzieży – odbyło się w dniach 3–11 sierpnia staraniem ZW ZSMP, OPRF i Centrum Kultury Młodzieży „Słowianin" w Szczecinie. Pokazano nowe filmy polskie, wśród gości byli reżyserzy, aktorzy, krytycy, działacze DKF. **WARSZAWA.** Uroczysta premiera filmu „Emisja trwa" reż. Dinu Tanase odbyła się 20 sierpnia w kinie „Bajka" z okazji święta narodowego Rumunii. **TOKIO.** 17 japońskich stacji telewizyjnych pokazało w 40 rocznicę zrzucenia bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki polsko-japoński fim dokumentalny „Kiedy zaczyna się Kayoko – kwitnienie wiśni" – o tych, którzy przeżyli tragedię Nagasaki i tych, którzy uratowali się z hitlerowskiego obozu zagłady w Oświęcimiu. Warszawska studentka rozmawia w filmie z mieszkańcami Nagasaki, a japoński dziennikarz przekazuje swe wrażenia z Oświęcimia. **WARSZAWA.** Państwowy Instytut Wydawniczy zapowiada książki o Grecie Garbo i Elizabeth Taylor. **WENECJA.** Krzysztof Zanussi, który przewodniczy w tym roku jury filmowego Biennale, pokazuje poza konkursem swój francuski film „Paradygmat" („Potęga zła"). **KRAKÓW.** Dwuletni dorobek twórczości artystycznej w dziedzinie animacji podsumuje III Ogólnopolski Konkurs Autorskiego Filmu Animowanego w dniach 22–24 października.

„Młodzi i film"

W KOSZALINIE BEZ GRAND PRIX

Nieprofesjonalne jury XIII Koszalińskich Spotkań Filmowych „Młodzi i film" w Koszalinie jednogłośnie postanowiło nie przyznawać „Wielkiego Jantara 85" dla filmu w konkursie głównym. Podejmując taką decyzję jury podkreśliło niski poziom wielu filmów zakwalifikowanych do pokazów konkursowych; uwagę zwróciły jedynie film węgierski „Król Stefan" Gabora Koltaya i polski „Zabicie ciotki" Grzegorza Królikiewicza.

„Jantara – 85" dla najlepszego debiutu pełnometrażowego otrzymał film „Dom wariatów" reż. Marka Koterskiego, natomiast za najlepszy debiut krótkometrażowy „Jantara – 85" otrzymał film „Edukacja" reż. Pawła Woldena.

Nagrody za kreacje aktorskie przyznawane w drodze plebiscytu publiczności otrzymali: za najlepszą rolę kobiecą Jewgienija Dobrowolska w filmie „Klatka dla kanarka" Pawła Czuchraja (ZSRR) i za najlepszą rolę męską Jan Jankowski w filmie „Sam pośród swoich" Wojciecha Wójcika (Polska).

Dziennikarze akredytowani przy XIII KSF przyznali nagrodę imienia Wojciecha Wiszniewskiego reż. Markowi Koterskiemu.

Nagroda publiczności – „Fotel widza" – przypadła filmowi „Szaleństwa panny Ewy" Kazimierza Tarnasa.

Nagroda „Sztandaru Młodych" za najlepsze filmy dokumentalne o młodzieży otrzymał Michał Maryniarczyk.

W czasie odbywającej się równocześnie imprezy w Słupsku przyznano nagrodę Zarządu Wojewódzkiego ZSMP filmowi „Trzy stopy nad ziemią" Jana Kidawy-Błońskiego, zaś nagrodę Naczelnej Organizacji Technicznej filmowi „Jak poeci tracą złudzenia" Dušana Kleina (CSRS).

W ostatnim dniu odbyła się dyskusja z udziałem delegacji kinematografii państw socjalistycznych oraz związków młodzieży tych krajów na temat sytuacji młodych twórców, rozwoju produkcji filmowej o tematyce młodzieżowej i młodego bohatera w filmie. Z przedstawicielami kinematografii państw socjalistycznych spotkał się kierownik Wydziału Kultury KC PZPR Witold Nawrocki.

KRYSTYNA ANKWICZ

6 sierpnia zmarła w Warszawie Krystyna Ankwicz. Do kraju powróciła niedawno, po wieloletnim pobycie za granicą. Była znana przed wojną nie tylko ze sceny, ale i z ekranu: grała główne, a w każdym razie znaczące role w filmach Michała Waszyńskiego „Kult ciała", „Uwiedziona", „Sto metrów miłości" i „Bohaterowie Sybiru", adaptacjach powieści „Cham" Orzeszkowej i sztuki „Moralność pani Dulskiej" Zapolskiej, w „Zamarłym echu" i „Z ramion w ramiona". Tekst, który nadesłał nam aktor Juliusz Lubicz Lisowski, jest pożegnaniem z Aktorką.

Śmierć przyszła tak nagle, że ja, właściwie nie odstępujący jej od miesiąca, niczego nie podejrzewałem i jak gdyby nic ułatwiałem życie koleżance, organizując spotkania z dziennikarzami, z fotografami.

W klubie aktora ZASP-u, gdzie jedliśmy obiad, spotkaliśmy Andrzeja Szalawskiego, który przypomniał Krystynie, że grał z nią w „Rose-Marie" i że była umalowana na Indiankę. Ja pamiętam Jej świetny sezon w Łodzi, gdzie grała w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego i Henryka Szletyńskiego. Ale chyba najciekawszy okres teatralny aktorki to dwa sezony dyrektora Juliusza Osterwy w Krakowie i wspaniałe role w sztukach Wyspiańskiego i Słowackiego.

Już przed dziewięciu laty Warszawa gościła Krystynę Ankwicz. Występowała wtedy w salach SPATIF-u, mając w programie wieczór poezji Leśmiana oraz monodram Cocteau „Głos człowieczy". Ten monodram powtarzała w Klubie Księgarza na Starym Mieście, gdzie zapowiadał ją Wojciech Natanson, zresztą dobry znajomy jej ojca, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Mariana Szyjkowskiego. Tak samo podobał się ten monodram w Domu Kultury przy ulicy Elektoralnej. Rzadko się zdarza, aby aktorka, która spędziła około czterdziestu lat za granicą, odniosła sukces na polskiej scenie.

Pisała wiersze, tłumaczyła wiele tekstów, parała się literaturą. Zawsze była bardzo czynna, do ostatka. Kiedy wróciła po latach do kraju – na lotnisku młody człowiek, odbierający bagaż, zdziwił się mnogością walizek i zapytał, co pani tam ma, na co Krystyna Ankwicz odpowiedziała, że suknie, bo ma zamiar występować. Nigdy nie wiadomo jakie suknie będą potrzebne, bo nie wie jeszcze co będzie robiła. Przyjechała sama, jej mąż niedawno zginął tragicznie. Tragedia nie załamała aktorki. Postanowiła wrócić do kraju, do pracy. Miała tutaj przyjaciół, przez pierwszych kilka dni spotkała więcej osób niż za granicą w czasie roku – wszyscy mili, uśmiechnięci, starający się pomagać, opiekować, podsuwać projekty pracy. Chciała zacząć wszystko od nowa, miała nadzieję, że jej się to uda.

Śmierć pokrzyżowała plany.

JULIUSZ LUBICZ LISOWSKI

Tragiczny trójkąt

OBCY W DOMU

Młode małżeństwo, w którym mąż jest alkoholikiem, szuka ucieczki od stresów, przejmując podupadające gospodarstwo; spokój zakłóca jednak przybycie drugiego mężczyzny. Taki jest początek półtoragodzinnego filmu telewizyjnego Marka Wortmana „Obcy w domu" według scenariusza Józefa Hena, napisanego na kanwie książki fińskiego pisarza Mika Waltariego „Obcy przyszedł na farmę". Grają: Marzena Trybała, Janusz Paluszkiewicz, Henryk Talar i Marek Frąckowiak. Zdjęcia realizowano w Uniszewie koło Olsztyna. Operatorem jest Michał Bukojemski, scenografem Jacek Osadowski, kostiumologiem Jadwiga Sokal, a produkcją w Telewizyjnej Wytwórni Filmowej „Poltel" kieruje Teresa Dworzecka.

Miłość maturzystów

ŻURAW I CZAPLA

O pierwszej miłości dwojga maturzystów opowie pełnometrażowy film telewizyjny Krystyny Krupskiej „Żuraw i czapla" na motywach książki Krystyny Siesickiej „Zapałka na zakręcie". Operatorem jest Jan Hesse, scenografem Teresa Smus, a produkcją kieruje w imieniu Zespołu „Perspektywa" Halina Kawecka. Główne role odtwarzają: Katarzyna Chrzanowska, Dariusz Domarecki i Barbara Sołtysik.

DOBRA PASSA

Spotkanie z ADRIANNĄ BIEDRZYŃSKĄ

Adrianna Biedrzyńska ukończyła wydział aktorski łódzkiej szkoły zaledwie rok temu, a już zdążyła wystąpić w kilku spektaklach telewizyjnych i czterech filmach.

● **Gra pani w komedii muzycznej Marka Nowickiego „Miłość z listy przebojów", ale i śpiewa tam pani ze znaną grupą rockową „Oddział Zamknięty"...**

– Lubię śpiewać, głównie piosenki literackie, kabaretowe. Od czterech lat jeżdżę na obozy młodzieżowe do Łaz, gdzie grono studentów i absolwentów łódzkiej szkoły próbuje śpiewać piosenki Zenona Laskowika do muzyki Zbigniewa Zamechowskiego. W filmie Marka Nowickiego musiałam śpiewać piosenki rockowe, i to w warszawskiej Hali Gwardii, wobec publiczności reagującej jak na meczu piłkarskim. Pierwsze i drugie wykonanie przeze mnie piosenki widownia przyjęła z dużą wyrozumiałością, ale przy następnych dublach, koniecznych ze względu na różne ujęcia, zaczęła gwałtownie protestować. Przybyła bowiem na normalny koncert, a nie na zdjęcia filmowe. A był to pierwszy dzień zdjęć, dla mnie także pierwszy dzień występów przed kamerą filmową. Pomógł mi bardzo reżyser. Nie przekonałam się do rocka, ale duże wrażenie wywarła na mnie grupa „Oddział Zamknięty": sztuka tych utalentowanych muzyków jest spontaniczna, żywiołowa, wyraża ich przekonania, ideały i marzenia.

● **Potem była wielka niespodzianka: Maryna Mniszchówna w puszkinowskim „Borysie Godunowie", przygotowywanym przez Siergieja Bondarczuka.**

– Ten wybitny twórca konsekwentnie i precyzyjnie kształtował swoją wizję. W specjalnym zeszycie miał dokładnie opisaną każdą postać, scena po scenie, z aktorskimi zadaniami i intencjami. Do tego każde ujęcie było rozrysowane, kadr po kadrze. Z Iriną Skobcewą pracowali przez kilka tygodni parę godzin dziennie nad moim rosyjskim akcentem, sposobem mówienia przeze mnie puszkinowskiego wiersza, nad gestem, ruchem. Oboje wykazywali wielką cierpliwość i wyrozumiałość. Zauważyłam, iż mojego partnera, Aleksandra Sołowiowa, grającego Dymitra Samozwańca, w czasie naszych wspólnych prób traktowali surowiej, ostrzej. Może dlatego, iż ma już prawie trzydzieści ról filmowych, a ja byłam początkującą aktorką. A fakt, iż gram w końcu Polkę – choć wychowaną na Kresach – tłumaczy w pewnym stopniu mój niedoskonały akcent rosyjski.

● **Jaką koncepcję postaci Maryny Mniszchówny przyjął Bondarczuk?**

– Ma to być młoda, atrakcyjna wojewodzianka, która jest narzędziem w ręku swojego ojca Jerzego Mniszcha, wojewody sandomierskiego, snującego dalekosiężne plany dynastyczne. Kobiecymi sposobami rozpala uczucia Dymitra, prowokuje go aby skłonić do walki o tron moskiewski. Wydaje się, że zależy jej nie na Dymitrze, lecz na koronie carycy: opętana żądzą władzy, pojętna wychowanica lady Makbet.

● **Dla odmiany pani węgierski film „Łowcy obrazów" jest komedią, a jego twórcami są bracia Szurdi, András i Miklós.**

– Pomysłu do nakręcenia zwariowanej komedii dostarczyła głośna dwa lata temu kradzież kilku bezcennych obrazów, wśród nich „Madonny z dzieciątkiem" Sandro Botticellego, z budapeszteńskiej Galerii Sztuki. Bracia Szurdi, którzy są również scenarzystami filmu, nie zamierzali rekonstruować prawdziwych wydarzeń, potraktowali je jako pretekst do stworzenia komediowej fantazji, której dominującym motywem jest męska przyjaźń, przedstawiona w kilku wariantach: między dwoma nauczycielami, dwoma rabusiami, a także dwoma reżyserami, ponieważ wprowadzono motyw kina w kinie. Dwaj reżyserzy próbują przekonać szefa studia, aby zgodził się na realizację burleski o brawurowej kradzieży bezcennych dzieł sztuki. Moja bohaterka odgrywa rolę destrukcyjną wobec dwóch pierwszych przykładów męskiej przyjaźni, burzy je swoją kobiecością, kokieterią, zaborczością. Nie wiadomo kim jest: raz przedstawia się jako Belgijka, drugi raz jako Niemka, to znów udaje Francuzkę. Co kilkanaście minut zmienia suknie, fryzurę, makijaż. Zmiany nie ograniczają się tylko do wyglądu zewnętrznego, obejmują jej psychikę: przechodzi od uległości do agresywności, od traktowania ukochanego z góry do kociej przymilności. Do końca nie wiadomo jaka jest i jaką rolę pełni w kryminalnej zagadce poszukiwania walizki, w której ukryto zrabowane płótna. Z moim głównym partnerem Frigyesem Hollósi musieliśmy grać w niebezpiecznych sytuacjach, na przykład pędząc jeepem pod prąd po zatłoczonym placu Kalwina czy zjeżdżając przejściami podziemnymi. Bracia Szurdi zaskakiwali niecodziennymi pomysłami. Wiem, że greckiego popa zagrał Piotr Szulkin.

● **Wystąpiła pani również w kilku filmach i spektaklach telewizyjnych.**

– Pierwszą zawodową pracą była Polina w spektaklu „Gracz", przygotowanym przez Janusza Kondratiuka na podstawie powieści Dostojewskiego. A w serialu Zbigniewa Chmielewskiego „Blisko, coraz bliżej" odtwarzam delikatną, romantyczną postać dziewczyny, której narzeczony idzie na wojnę i ginie, a ona żyje nadzieją na jego powrót. Odtwarzam Zosię w serialu i filmie kinowym „Komediantka" Jerzego Sztwiertni, realizowanym na kanwie powieści Władysława Reymonta „Fermenty" i „Komediantka". Z kilku propozycji zrezygnowałam, gdyż w warszawskim Teatrze Nowym gram w „Peryklesie" Szekspira i we współczesnej komedii „Ogłoszenie matrymonialne" ze znakomitymi aktorami, Ireną Kwiatkowską, Ewą Wawrzoń, Wojciechem Pokorą i innymi, od których wiele mogę się nauczyć.

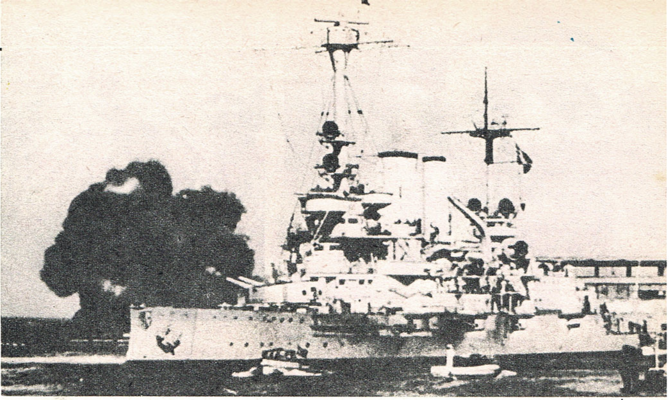
Rozmawiał BOGDAN ZAGROBA

Adrianna Biedrzyńska i Miklos Szurdi w czasie realizacji filmu „Łowcy obrazów" Fot. Ferenc Markovics

ZA TYDZIEŃ

● KINO FRANCUZÓW
● ROCK I HISTORIA: **wywiad z Gaborem Koltayem**
● SEN O TEATRZE **albo „Komediantka" (fotoreportaż)**
● GRY WOJENNE, BYĆ ALBO NIE BYĆ: **recenzje**
● **Jedną z niepisanych zasad była dyskrecja:** STUDIO IRZYKOWSKIEGO
● **Pieszczochem pism ilustrowanych jest Eddie Murphy:** MURZYNI W KINIE HOLLYWOODZKIM
● FILIP BAJON. Moje kino
● **Za kulisami** POKOCHAJMY SIĘ **w kartkach z kalendarza**
● TANGO MOJEGO DZIECIŃSTWA: **z ekranów świata**
● **Portret na życzenie:** WIACZESŁAW TICHONOW

Wchodzi na ekrany film Romana Wionczka „Na wszystkich niedostępnych drogach" w którym autor powraca do tematu udziału Polaków w II Wojnie Światowej



Pancernik „Schleswig-Holstein" ostrzeliwujący Westerplatte, 1939

2078 dni i nocy

Rozmowa z ROMANEM WIONCZKIEM

● **Szesnaście lat temu zrealizował pan dwa pełnometrażowe filmy dokumentalne „Między wrześniem a majem" i „63 dni". Były one jak mi się wydaje, zwrotem w pana twórczości, skierowały pana w stronę historii, utworów o drugiej wojnie. Te zainteresowania zaowocowały różnorodnymi propozycjami: dokumenty montażowe, teatr faktu, filmy fabularne.**

– Udało mi się wykorzystać pierwszy moment, w którym mogłem zrealizować w miarę obiektywne filmy o Powstaniu Warszawskim i o polskim wymiarze drugiej wojny. Sześć lat wcześniej powstał film „Wrzesień – tak było", który spotkał się z krytyką za zbyt katastroficzne przedstawienie wojny obronnej 1939 roku. Wówczas powoli zdobywała uznanie teza przeciwna, szczególnie żarliwie propagowana przez pułkownika Zbigniewa Załuskiego, iż nie tylko naród polski jako całość, ale przede wszystkim polscy żołnierze i część dowódców stanęło na wysokości zadania. Zresztą płk Załuski był współscenarzystą „Między wrześniem a majem", a także współautorem komentarza. Oba filmy realizowałem równolegle,oba miały premierę w tym samym roku 1969, „63 dni" 1 sierpnia, „Między wrześniem a majem" – 1 września.

Ale te dwa dokumenty poprzedziły dwa inne, niesłychanie ważne dla mojego dojrzewania, pełnometrażowe filmy dokumentalne: „Homo varsoviensis" i „Granica" w dwóch trzecich składające się z tkanki archiwalnej, w jednej trzeciej z materiałów współczesnych. W utworach tych po raz pierwszy zastosowałem formułę eseju filmowego, świadomie rezygnując z chronologicznego łączenia materiałów. Przed „Homo" realizowałem dokumenty, które później zarzuciłem: o wielkich inwestycjach przemysłowych, takich jak Płock czy Puławy.

● **Dlaczego refleksja nad wojenną przeszłością zrodziła się w połowie lat sześćdziesiątych?**

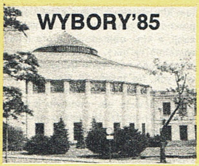
– Jako piętnastoletni chłopiec walczyłem w Powstaniu Warszawskim. I pamiętam, że po pięcioletniej okupacji zarówno ja, moi towarzysze broni, jak i znaczna część społeczeństwa chciała jak najszybciej zapomnieć o wojennych koszmarach. W drugim dziesięcioleciu szukano równowagi, także po latach błędów i wypaczeń, a następnie skierowano krytyczne ostrze przeciwko wojennym doświadczeniom. Dopiero w trzecim dziesięcioleciu pojawiły się oceny bardziej zrównoważone, refleksyjne, a nawet nostalgiczne. Zacząłem w nich dominować szacunek dla tego, co przeżyło i czego dokonało nasze społeczeństwo w latach 1939–45.

● **Wybrał pan formułę eseju dokumentalnego, dlaczego?**

– W celu uratowania dokumentu,który – jak mi się wydawało – w swym beznamiętnym kronikarstwie i rzekomym obiektywizmie, dotarł do granic społecznego zainteresowania. Sięgnąłem po formułę pozwalającą na swobodne operowanie zasadą chronologii, mieszanie czasów, wątków i tematów. Inspirujące były doświadczenia ówczesnej literatury: dekompozycja czasu, bohatera, fabuły, swobodne łączenie różnorodnych elementów prowadziły do podważania tradycyjnych struktur opowiadania. Zastosowane przeze mnie niekonwencjonalne formy opowiadania w „Homo varsoviensis" i „Granicy" były tak szokujące, iż wielu krytyków kwestionowało walory artystyczne i poznawcze tych filmów, uważając, iż jest to „groch z kapustą", że widz nie poradzi sobie z uporządkowaniem wydarzeń. Przypominam te dwa filmy, gdyż bez związanych z nimi doświadczeń nie zdobyłbym się na realizację filmu o prawie sześcioletnim, najtragiczniejszym doświadczeniu polskiego społeczeństwa. „Między wrześniem a majem" był więc pierwszym dokumentem, który usiłował pokazać walkę narodu polskiego z hitlerowskim najeźdźcą na wszystkich frontach, w kraju i za granicą, na Zachodzie i na Wschodzie, na Oceanie Lodowatym i w piaskach Tobruku. Przecież przez 2078 dni i nocy żołnierz polski, z oddziałów regularnych, partyzanckich i konspiracyjnych, nie przerwał walki. Myślę, że mój film przywracał zatem dobre imię niejednej formacji, która walczyła tam gdzie mogła, a nie gdzie chciała. Dopiero rok później Maciej Sieński ukończył, zresztą bardzo interesującą, analityczną monografię dokumentalną „Spojrzenie na Wrzesień", obalającą wiele fałszywych mitów nierzadko rozpowszechnianych przez samych hitlerowców na temat nieodpowiedzialności polskich dowódców. Zbiegło się to z dojrzewaniem świadomości historycznej społeczeństwa, z ujawnianiem nowych, nie publikowanych materiałów, z głodem faktów. Starałem się w miarę moich skromnych możli-

ciąg dalszy na str. 4

WYBORY'85



KINEMATOGRAFIA POTRZEBUJE POMOCY

Zwróciliśmy się do kilku posłów, członków Sejmowej Komisji Kultury, z pytaniem o najważniejsze problemy ze sfery kultury i sztuki, w tym również filmu, które rozpatrywano w ostatnim pięcioleciu i które nie powinny ujść uwadze ich następców, posłów nowej kadencji.

Oto wypowiedź ZDZISŁAWA PUKORSKIEGO, długoletniego działacza SD, zastępcy dyrektora Przedsiębiorstwa Upowszechniania Prasy i Książki w Białymstoku.

Jako koreferent spraw kinematografii na marcowym posiedzeniu komisji kultury, poświęconym wdrażaniu reformy gospodarczej zwróciłem uwagę na niebezpieczeństwa kryjące się za mechanicznym wprowadzaniem zasad reformy do przedsiębiorstw filmowych. Znalazły się one w szczególnie niekorzystnej sytuacji, ze względu na przestarzałe, wyeksploatowane urządzenia i niskie płace. Dotychczasowe próby zahamowania postępującej dekapitalizacji, choćby przez Uchwałę Rady Ministrów z 1975 roku, pozostały tylko pobożnymi życzeniami, gdyż nie przyznano nakładów inwestycyjnych i limitów dewizowych. Przedsiębiorstwa filmowe, mające słabą i przestarzałą bazę techniczno-produkcyjną, a także niskie płace, po objęciu ich reformą gospodarczą znalazły się w szczególnie trudnej sytuacji, uniemożliwiającej zwiększenie i unowocześnienie produkcji, a także poprawę jej jakości.

W tej trudnej sytuacji pojawił się więc dylemat: jak przedsiębiorstwa, które muszą się kierować trzema zasadami: samodzielnością, samorządnością i samofinansowaniem, mogą realizować swoją podstawową funkcję społeczną, czyli zagwarantowanie powszechnego dostępu do dóbr i usług kulturalnych. Nic dziwnego, że inicjatywy resortu zmierzają do objęcia poszczególnych przedsiębiorstw różnego rodzaju preferencjami, w postaci ulg podatkowych, co z kolei jest niemile widziane, ponieważ borykamy się z ogromnym deficytem budżetu państwa. Poprawa warunków płacowych mogłaby zahamować duży odpływ wysoko kwalifikowanych pracowników z kinematografii, który tylko w roku 1983 wynosił ponad 15 tysięcy osób. W tymże roku średnia pła-

4

Generał Władysław Sikorski we Francji, 1940

Przysięga w Sielcach nad Oką, 1943

2078 dni i nocy

ciąg dalszy ze str. 3

wości wyjść naprzeciw tej zbiorowej ciekawości, w przekonaniu iż wojenny trud, wojenne ofiary nie były daremne, że doprowadziły do tego, że w Berlinie obok potężnej Armii Radzieckiej znalazły się, jako jedyny sojusznik, polskie oddziały, że wróciliśmy na dawne ziemie piastowskie nad Odrę i Bałtyk. Oczywiście za poruszenie pewnych drażliwych wówczas tematów musiałem nierzadko zapłacić kompromisem. Zatem już po kilku latach odczuwałem niedosyt, miałem świadomość, że można powiedzieć więcej i pełniej o wojennym losie polskim.

● Kiedy zdecydował się pan na „remake" filmu „Między wrześniem a majem"?

– Od wielu lat myślałem, aby zrobić na ten temat jeszcze jeden film pełnometrażowy, uwzględniający nowy dorobek historiografii, a także wyższy poziom świadomości historycznej społeczeństwa. Chciałem także wykorzystać nowe materiały filmowe, które zakupiono lub uzyskano w drodze wymiany z innymi archiwami. Wiem, że niełatwo zaspokoić głód wiedzy historycznej widzów z połowy lat osiemdziesiątych, zwłaszcza wiedzy dotyczącej najnowszych dziejów. Wyczuleni są na wszelkie uproszczenia i przemilczenia, dopatrując się w nich manipulacji. Spora część ludzi ma też własną wizję przeszłości, na którą rzutują wypadki ostatnich lat. Jak z nimi prowadzić dialog, jak przekonywać? Taka była geneza filmu „Na wszystkich niedostępnych drogach".

● Dokument, zwłaszcza montażowy, starający się ogarnąć tak rozległy i dramatyczny okres nastręcza wiele trudności.

– Dokumentalista-kronikarz to nie historyk, który na podstawie wielu elementów może zrekonstruować przebieg i znaczenie jakiegoś wydarzenia. Filmowiec uzależniony jest od tego, czy jest na dany temat materiał filmowy bądź ikonograficzny. Musi zweryfikować autentyczność tego materiału. Nie może pokazać obrony Modlina czy Wizny, a także wielu ważnych i dramatycznych epizodów wojny obronnej 1939 roku, gdy nie było tam operatora czy fotografa. Ekipy Polskiej Agencji Telegraficznej zostały bowiem sparaliżowane, czy to na skutek zaskoczenia, nieudolności czy działań dywersyjnych wroga. Niektórym operatorom PAT-u i amerykańskiemu operatorowi Julienowi Bryanowi udało się zarejestrować tylko trochę dramatycznych scen z obrony Warszawy. Z konieczności pozostały więc do dyspozycji głównie materiały niemieckie, kręcone w sposób tendencyjny, najpierw sławiące marsz armii niemieckiej, a potem, kiedy zaczęła się chwiać propagandowa koncepcja „wojny błyskawicznej", próbujące wyjaśnić opóźnienia zdradzieckim postępowaniem Polaków.

● W drugiej, poprawionej wersji filmu „Kampania w Polsce" Fritza Hipplera, majstersztyku goebbelsowskiej propagandy, nie znalazło się ani jedno ujęcie przedstawiające bezpośrednie starcie oddziałów niemieckich z polskimi, gdyż zapewne ujawniałoby jeśli nie bohaterstwo naszych żołnierzy, to przynajmniej ich determinację.

– To bardzo trudne zadanie – odwrócenie albo przynajmniej zneutralizowanie obciążeń propagandowych materiałów archiwalnych. Wymaga to wielu zabiegów montażowych, kompozycyjnych.

● Jednak mimo braku materiału udało się panu stworzyć w nowym filmie dynamiczną, żywą, prawie półgodzinną sekwencję odtwarzającą nie tylko najważniejsze epizody batalii wrześniowej, lecz także jej klimat, zaskoczenie, determinację, opór.

– Decydując się na powrót do tego tematu, musiałem zrezygnować z wielu starych, wyeksploatowanych materiałów. Starałem się maksymalnie wprowadzać nowe, nie tylko filmowe i fotograficzne, lecz również dźwiękowe, jak słowa spikera warszawskiej rozgłośni lakonicznie stwierdzającego „A więc wojna...", fragmenty reportaży radiowych z manifestacji pod ambasadami Anglii i Francji po wypowiedzeniu przez te państwa wojny Niemcom, czy fragmenty dramatycznych przemówień prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego.

● Na uwagę zasługuje plastyczny, płynny komentarz Czesława Seniucha.

– Niełatwo napisać komentarz do filmu, który opowiada o prawie sześciu latach najtrudniejszych doświadczeń narodu. Konieczna jest doskonała znajomość faktów, klimatu, kina a także taka elastyczność języka, aby przedstawić w lapidarnym skrócie nie tylko wydarzenia, ale również i klimat, pogłębić nastrój. Wiedzy i wrażliwości Czesława Seniucha ten film zawdzięcza bardzo wiele.

● Uprawia pan różne rodzaje wizualnej refleksji nad doświadczeniami drugiej wojny: dokument, film fabularny, teatr faktu. Zapewne każdy rodzaj ma swoje trudności i ograniczenia. Ale który z nich – jest pana zdaniem – najtrudniejszy?

– Chyba jednak dokument montażowy, gdyż ten nie ogranicza się tylko do wybranych epizodów czy wątków historycznych, lecz stara się oddać wspólne doświadczenie społeczeństwa. Na podstawie materiałów filmowych czy fotograficznych; w których jest tak wiele luk, próbuje się tu odtworzyć panoramę historyczną. Film fabularny może wesprzeć się na scenariuszu, który wypełniają swoimi kreacjami aktorzy, operator, scenograf, kompozytor. A film dokumentalny? Bazuje tylko na faktach. Jak przedstawić je na ekranie? Co krok mnóstwo problemów.

● Przerzuca się pan z kraju na Zachód i odwrotnie, nie ograniczając się tylko do ukazywania działań bojowych, lecz również odtwarzając polityczne tło wojny i zjawiska społeczne. Cięciem montażowym przechodzi pan od pancerniaków gen. Maczka, owacyjnie witanych przez wyzwolonych mieszkańców Bredy do obrazów dzielenia obszarniczej ziemi przez grupy aktywistów i żołnierzy, od reformy rolnej do uruchamianych w biegu fabryk pracujących dla frontu.

– Po kilkunastu latach pracy zdaję sobie sprawę, iż w czasie półtoragodzinnej opowieści dokumentalnej muszę widzom wciąż dostarczać nowych wrażeń, aktywizować ich uwagę. Stąd montażowe skróty, kontrapunkty, zagęszczenia, aby jak najskuteczniej dotrzeć do finału.

● Finał jest znany, polscy żołnierze szturmujący Berlin, biało-czerwo-

WYBORY'85

3

ca w okręgowych przedsiębiorstwach rozpowszechniania filmów wynosiła 10.200 złotych łącznie z rekompensatami i nagrodami. Wprawdzie w roku 1984 płace we wspomnianych przedsiębiorstwach wzrosły o prawie 2000 zł, jednak daleko im do przeciętnej płacy krajowej w gospodarce uspołecznionej. Na dodatek OPRF-y nie zostały objęte ustawami sejmowymi o pracownikach upowszechniania kultury lub o instytucjach artystycznych. Zapewne te kwestie uregulowane zostaną w przyszłej ustawie o kinematografii, którą nowy sejm uchwali w początkach swojej kadencji.

Jako koreferent podtrzymywałem wniosek resortu, a popierało mnie wielu członków komisji, iż działalności przedsiębiorstw filmowych nie należy oceniać wyłącznie na podstawie osiągnięć finansowo-ekonomicznych, lecz w połączeniu z realizacją zadań kulturalno-społecznych. Bez stworzenia kinematografii odpowiednich warunków, nie tylko przez ulgi podatkowe, lecz również pomoc finansową państwa, trudno będzie wymagać zwiększenia produkcji filmowej, poprawy jej standardów technicznych, a także cele przyświecają wprowadzanej reformie gospodarczej. Nie należy również rezygnować z doskonalenia stosowanych obecnie systemów płacowych, tak by sprzyjały one z jednej strony stabilizacji wysoko kwalifikowanej kadry, a z drugiej zachęcały do podnoszenia wydajności i mądrego oszczędzania.

Więcej uwagi należy również poświęcić systemowi rozpowszechniania filmów, gdyż jest on najbliższy widzom i od jego funkcjonowania zależy dobra czy zła opinia o kinematografii. Okręgowe przedsiębiorstwa rozpowszechniania ściśnięte gorsetem reformy mają ograniczone pole działania, gdyż są pozbawione wpływu na jakość i funkcjonalność zakupowanych i realizowanych filmów. Dodajmy do tego niewystarczające ilości kopii atrakcyjnych tytułów, słabość organizowanej centralnie reklamy. Wszystkie te czynniki rzutują na wielkość frekwencji, a więc również na wielkość zysku, od którego zależą i możliwości inwestycyjne tych przedsiębiorstw, płace ich pracowników, itd.

Konsekwencje reformy gospodarczej niekorzystnie wpłynęły na system kin wiejskich. Wiele zamknięto z powodu nierentowności i dekapitalizacji, a kina objazdowe, które miały wypełnić tę lukę, ograniczają swoją działalność z powodu trudności paliwowych. Na taśmę 16 mm, najczęściej używaną przez kina ruchome, przekopiowuje się zaledwie połowę filmów. Dochodzi do tego rosnący deficyt aparatury projekcyjnej; produkcja i import są niewystarczające. Widoczne są rosnące aspiracje kulturalne środowiska wiejskiego, potwierdza to wzrost czytelnictwa prasy, tymczasem dostęp do filmu jest coraz bardziej utrudniony.

Przedsiębiorstwom rozpowszechniania filmów wiele mogłyby pomóc terenowe władze poprzez wspólne inwestycje: budowanie wielofunkcyjnych, osiedlowych domów kultury, w

Polscy partyzanci na Rzeszowszczyźnie

na flaga na pruskiej kolumnie Zwycięstwa, którą ufundowano po zwycięstwie nad Francją w 1871 roku. Roboczy tytuł filmu brzmiał „2078 dni", Bo tyle trwała ta wojna dla Polaków. Najdłużej ze wszystkich krajów antyhitlerowskiej koalicji. Nie tylko dni były w tej wojnie ważne, ale również noce, dające szansę schronienia się, ukrycia, a także noce, kiedy w okupowanych miastach szalały bójówki gestapo dokonujące masowych aresztowań. O wojennych, okupacyjnych nocach nie należy zapominać. Od kogo został zapożyczony ostateczny tytuł filmu „Na wszystkich niedostępnych drogach"?

– Pochodzi z wiersza Jana Lechonia, który zaczyna się tak: „Żołnierz, który zostawił ślady swojej stopy /Na wszystkich niedostępnych drogach Europy,/ Szedł naprzód, gdy nie mogli najbardziej zajadli, /I wdzierał się na szczyty, z których inni spadli". To była propozycja Czesława Seniucha, żarliwego entuzjasty twórczości autora „Lutni po Bekwarku", który w niezwykle przenikliwy sposób, a jednocześnie naładowany emocjami, przekazał swoje osobiste refleksje o naszych doświadczeniach wojennych. Ten ton romantycznej refleksji bardzo mi odpowiadał.

● **Jeśli zrobił pan „remake" filmu „Między wrześniem a majem", to może zdobędzie się pan na drugą, bogatszą znaczeniowo i informacyjnie, wersję dokumentu „63 dni"?**

– Powstanie Warszawskie, po wspaniałych filmach Tadeusza Makarczyńskiego, czeka oczywiście na swoją drugą, pełniejszą monografię filmową. Ale choć walczyłem na barykadach Czerniakowa to wcale nie mam pewności czy jestem predestynowany do realizacji tego filmu. Może spróbowałby zrobić taki film któryś z kolegów? Czasami wydaje mi się, iż tylko raz można wywołać wysoką temperaturę emocjonalną. Bo praca dokumentalisty nieustannie wiąże się z ryzykiem, czy uda się wzruszyć widza, przekonać go, zdobyć czy nie.

Rozmawiał BOGDAN ZAGROBA

Forsowanie Wisły pod Studziankami, 1944

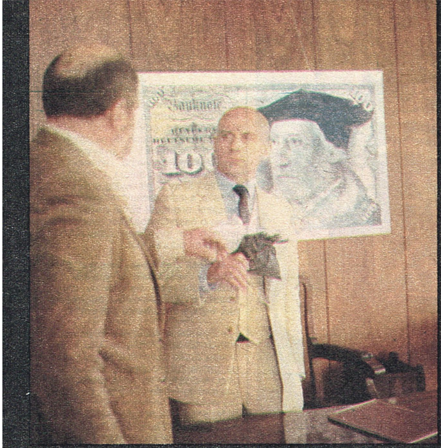
Wyzwalanie Pomorza Zachodniego

których znalazłoby się miejsce na kino, bibliotekę, księgarnię, pracownie zainteresowań itp. Można by te inwestycje przyspieszyć przez budowanie tanich, typowych pawilonów. O skali problemu świadczy, iż w Białymstoku, który jest już miastem dwustupięćdziesięciotysięcznym, są zaledwie trzy kina. Te wielofunkcyjne domy kultury mogłyby być budowane wspólnym wysiłkiem wielu partnerów, spółdzielczości mieszkaniowej, lokalnych władz, resortu kultury i Funduszu Rozwoju Kultury. Jeśli nic nie stanie na przeszkodzie, to pierwsze tego rodzaju placówki kulturalne wybudowane będą w Białymstoku i Suwałkach w pięciolatce 1986–1990.

Tyle o kinematografii, której problemami komisja zajmowała się wielokrotnie i to bardzo dokładnie. I zapewne będzie również do tych spraw wracała w przyszłej kadencji. Ale istniały problemy, które wracały niemal na każdym posiedzeniu komisji i kilkakrotnie na forum całego Sejmu. Na pierwszym miejscu wymieniłbym sprawę książek i poligrafii. W ubiegłym roku, po wielkim wysiłku, udało się wydać 6,4 książki na statystycznego obywatela. Ale poligrafia jest na krawędzi swoich możliwości produkcyjnych, a i z papierem są kłopoty. Potrzebna jest wielka mobilizacja, w której ważną rolę mogliby odegrać posłowie, aby w roku 1990 doprowadzić do przyzwoitego, godnego współczesnej cywilizacji wyniku: 10 książek rocznie na jednego obywatela. Brakuje bowiem nawet książek podstawowych, podręczników, książek dla dzieci, młodzieży. A jeśli dojrzewający człowiek nie przeczyta niektórych książek w pewnym okresie, to nie przeczyta ich nigdy, pozostanie duchowym kaleką. Brakuje też prasy dziecięcej, młodzieżowej, kobiecej, prasy dla wsi. To ostatnie odczuwam szczególnie jako odpowiedzialny za pracę 450 klubów „Ruchu" w trzech północno-wschodnich województwach: białostockim, łomżyńskim i suwalskim. Inną bolączką jest deficyt sprzętu muzycznego, którego nie mogą kupić podstawowe placówki kulturalne, ogniska muzyczne, kluby i domy kultury.

Na zakończenie chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną ważną misję, którą posłowie troszczący się o sprawy kultury mieliby do spełnienia. Ustawa o radach narodowych i samorządzie terytorialnym daje możliwość powoływania komisji kultury na szczeblu wojewódzkim, miejskim, miejsko-gminnym i gminnym. Tylko w nielicznych środowiskach powołano takie komisje. Najczęściej natomiast powstały o profilu mieszanym, jako komisje oświaty, kultury fizycznej i kultury. Sądzę, że posłowie swoim autorytetem mogliby wpłynąć na powstanie takich komisji, nawet mniejszych, ale samodzielnych. Skupieni w nich działacze skutecznej czuwaliby nad rozwojem kultury na własnym terenie.

Notował BZ



Bořivoj Navratil

Na maszynie do pisania, najważniejszym sprzęcie w ponurym pokoju zachodnioberlińskiego hotelu, biała kartka papieru z jednym zdaniem skreślonym czerwonym flamastrem: Przepraszam za to co zrobiłam – Christine. Obok maszyny na stoliku puszka z piwem, papierosy, kartki maszynopisu.

Jan Bart (Janusz Zakrzeński) w piżamie i szlafroku podchodzi do stolika wycierając mokre włosy ręcznikiem. Jeszcze przed chwilą pod strumieniem zimnej wody próbował oprzytomnieć po nocnych szaleństwach z Christine. Teraz próbuje zrozumieć sens zawartego na kartce komunikatu.

Bart nerwowo przeszukuje zawartość portfela. Pozostało mu tylko sto marek. Siada, gniecie kartkę papieru. „Mniej dramatu, więcej refleksji – podpowiada w czasie próby reżyser Mieczysław Waśkowski. – W grę wchodzi nie tylko utrata tych trzech tysięcy marek, lecz bolesne zdumienie, iż okradła go przyjaciółka. Nie może się z tym faktem pogodzić".

Bart jeszcze nie wierzy, iż dziewczyna, z którą spędził niejedną szczęśliwą noc, wyprowadziła go w pole. Pyta o Christine w recepcji. – *Wyjechała. – Jak to wyjechała? Zabrała mi trzy tysiące marek. – Kto trzyma taką sumę w hotelu?* Recepcjonista patrzy na Barta z politowaniem.

Staroświeckie i zaniedbane wnętrza warszawskiego „Bristolu", od kilku lat czekającego na rozpoczęcie kapitalnego remontu, udają pomieszczenia zachodnioberlińskiego hoteliku „Kleine". Na korytarzu parę plakatów w języku niemieckim, wśród których wyróżnia się efektowną kompozycją barwną „Bundesgartenschau Berlin 1985". Akcja rozgrywa się więc współcześnie, w Berlinie Zachodnim.

Do tego miasta na styku dwóch światów, do którego zjeżdżają tysiące obieżyświatów z paru kontynentów, dotarł również Jan Bart. Wybitny polski pisarz, który ma w swoim dorobku kilkanaście książek i dramatów wydanych w kraju, a również kilka za granicą, w tym także w Berlinie Zachodnim. Przyjechał z jednym ze znanych polskich zespołów teatralnych, który pokazywał w czasie tournée po Europie Zachodniej również sztukę Barta. W Berlinie Zachodnim Bart spotkał swoją niegdysiejszą wielką miłość, Izę, obecnie ciągle atrakcyjną i wpływową żonę zachodnioberlińskiego wydawcy, żyjącą zresztą z mężem w separacji. Spotkanie po dwudziestu latach obudziło w obojgu niewygasłe do końca namiętności. Przeżywają więc miłość gwałtowną, bo spóźnioną. Jednocześnie Bartowi wydaje się, iż rozpoczęcie życia od nowa, w odmiennych warunkach i układach, może być dostatecznie silnym impulsem, aby ożywić jego twórczość. Ma też obsesję niezależności i wolności twórczej. Postanawia nie wracać do kraju. Z drugiej strony nie daje się wciągnąć w bezpośrednią działalność polityczną emigracyjnych ośrodków. Pragnąłby odnaleźć wyspę niezależnej twórczości, lecz wydawcy oczekują od niego przede wszystkim tekstów o zabarwieniu politycznym. Szuka natchnienia na zachodnioberlińskim dnie, przenosząc się do podejrzanego hoteliku. A kiedy dochodzi do zamordowania Izy i jej przyjaciółki, Bart czuje się jak ryba wyrzucona na brzeg.

Scenariusz na motywach książki Jerzego Ofierskiego „Zstąpiłeś na Broadway, Mesjaszu" napisał Jan Purzycki. Ze względów produkcyjnych przeniesiono akcję z Nowego Jorku do Berlina Zachodniego, wypełniając ją realiami tego miasta.

W filmie Mieczysława Waśkowskiego występują aktorzy polscy i zagraniczni: Janusz Zakrzeński, Ewa Szykulska, Barbara Brylska, Ulla Kesler, Leon Niemczyk, Bogdan Baer, Renata Kretówna, Bořivoj Navratil, Michele Marian, György Lencz, Alicja Jachiewicz, Zbigniew Buczkowski, Marek Frąckowiak, Stefan Szmidt, Franciszek Trzeciak i inni. Autorem zdjęć jest Tomasz Wert, scenografię projektowała Anna Bohdziewicz-Jastrzębska, kostiumy – Anna Morawiecka. Produkcją kieruje w imieniu Zespołu „Profil" Jerzy Rutowicz.

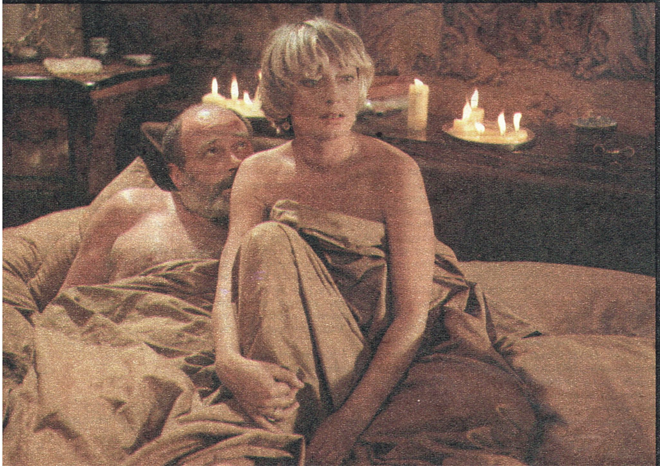
(bz)

Peter Skarke, Ulla Zora-Keslerova i Janusz Zakrzeński

EPIZOD BERLIN – WEST

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Janusz Zakrzeński i Ewa Szykulska



Barbara Brylska i reż. Mieczysław Waśkowski

Zespół pantomimy z Lublina

Michèle Marian

Renata Kretówna, Janusz Zakrzeński i Barbara Brylska

Wybór

HISTORIA POSĘPNEJ GÓRY

Reżyseria: Xie Jin. Wykonawcy: Shi Weijian, Wang Fuli, Shi Jianlan i inni. ChRL, 1980

Każdy z nas spotykał się z sytuacją, która wymagała podjęcia trudnej decyzji, dokonania wyboru. Mogło być i tak, że ten wybór miał zadecydować o losie całego życia. Zawsze są co najmniej dwa wyjścia, każde ma swoje plusy i minusy. Często zdarza się, że trzeba wybierać między głosem serca a głosem rozsądku, między sumieniem a korzyścią, między prawdą a kłamstwem.

Tytuł filmu „Historia posępnej góry" ma w oryginale brzmienie bardziej poetyckie, mowa tam o „Górze jak niebiańska chmura". W istocie, jest to góra dzika, piękna jak chmura na niebie, ale tragedia, która zdarzyła się na jej stokach, była posępna czy nawet ponura. Jak burza, która w owym czasie spadła na świat inteligencji w całych Chinach. Było to w roku 1957, dziewięć lat przed „rewolucją kulturalną". Początkowo władze lansowały oficjalnie politykę „stu kwiatów", później nagle krajobraz polityczny zmienił się. Ze „stu kwiatów" został tylko jeden – „Prawidłowo Rewolucyjny". Rzecz tylko w tym, gdzie owej „prawidłowości", owej normy będziemy szukać. Jeśli znajdziemy ją po lewej stronie krajobrazu – wtedy natychmiast wszystko, co jest obok, stanie się prawicowe. I tak się rzeczywiście stało: wielu uczciwych, chińskich inteligentów (w Chinach za inteligentów uważa się już ludzi z wykształceniem średnim) zostało zaliczonych do prawicy. Pozbawiono ich pracy i wysłano na wieś. Z czapką „prawicowca" na głowie (w Chinach jest to oficjalne określenie, przy pomocy którego piętnuje się wrogów politycznych) byli w społeczeństwie niczym trędowaci. Zajmowali się pracą fizyczną, do której nie byli zdolni i której nie umieli wykonywać.

„Historia posępnej góry" ukazuje los kilkorga młodych ludzi, prowadzących w tamtym okresie badania geologiczne. Kluczem do problematyki całości jest scena, pojawiająca się na początku filmu: widzimy dziewczynę, ciągnącą z trudem wiejski wóz po górskich ścieżkach. Pada śnieg. Na wózku leży ciężko chory mężczyzna. Był on kiedyś komisarzem w grupie badawczej młodych geologów, a także narzeczonym jednej ze swych podopiecznych. Jednakże w jakimś momencie został uznany za prawicowca – i zesłany na dzikie pustkowia. Zamieszkał w szałasie, w nędzy; mimo wszystko kontynuował jednak badania na własną rękę. Opuścili go prawie wszyscy, z wyjątkiem tej niepozornej dziewczyny w okularach – Fen Cin-lang. Zrezygnowała ona z pracy badawczej i zaczęła uczyć w wiejskiej szkółce, dzieląc swoją groszową pensję z mężem-prawicowcem. On mógł tylko dorywczo zarabiać jako woźnica lub tragarz. Fen pilnowała rękopisu badań męża jak oka w głowie; wciąż niedożywiona, przemęczona, znieważana. Dziewczyna poszła za głosem serca. Miała przy sobie bardzo dobrego człowieka... w łachmanach. Wybrała więc człowieka, a nie to co go otaczało. Był to także wybór polityczny: jako żona człowieka z piętnem „prawicowca" sama była otoczona pogardą.

Druga dziewczyna, Wei – bliska przyjaciółka Fen Cin-lang – dokonała wyboru całkiem odmiennego. To właśnie ona była początkowo dziewczyną komisarza. Gdy jednak dowiedziała się o jego upadku politycznym, napisała (pozornie pod presją) oświadczenie do organizacji o kategorycznym zerwaniu z narzeczonym. Wyszła za mąż za człowieka, którego przedtem nie cierpiała, znowu pozornie ulegając tylko namowom. Wraz z awansem męża, awansowała i ona. Zamieszkała w luksusie, miała wszystko – oprócz ukochanego mężczyzny. Być może, jej działanie nie wynikało z wyrachowania, a jedynie ze słabości wobec presji i pokus.

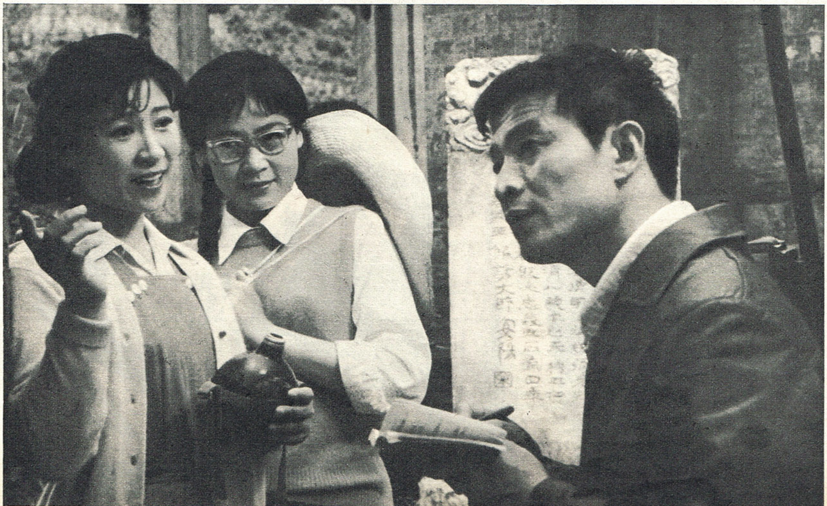
Podobne historie pisano i filmowano już wiele razy w różnych krajach. Może więc nie byłoby tu nic ciekawego – gdyby nie chińskie realia. Ten okres najnowszej historii Chin został w filmie pokazany dosyć prawdziwie. Nie jest to co prawda obraz pełny, zdarzają się w nim uproszczenia, lecz postacie są wyraziste i wiarygodne. Nic dziwnego więc, że gdy film wszedł na ekrany chińskie w latach 1981–82, wzbudził dość gwałtowne dyskusje. Wielu uznało go za „odbicie kapitalistycznego liberalizmu w dziedzinie literatury i sztuki". Trzeba było dopiero głosu umierającego intelektualisty Sun I-fanga, najwybitniejszego ekonomisty Chin. Sparaliżowany staruszek napisał w łóżku szpitalnym entuzjastyczną recenzję. Bronił w ten sposób reżysera i jego zespołu, bronił nowej linii polityki Chin po wielu latach błędów. Bronił sprawiedliwości.

Reżyser filmu, 62-letni Sie Cin ma na swoim koncie wiele filmów, m.in. tak znanych jak „Dwie siostry", „Czerwony pluton kobiecy", czy „Kołyska". Uznaje się go za jednego z najlepszych reżyserów chińskich. W „Historii posępnej góry" jednak nie sztuka reżyserska mnie zajmowała. Pochłonęła mnie przede wszystkim wielka prawda tego filmu, zapominałam o technice filmowej. I to chyba jest dostateczną pochwałą dla kunsztu tego reżysera. Był on zresztą wielokrotnie nagradzany na międzynarodowych festiwalach. Dobór aktorów i ich kreacje także przyczyniły się do sukcesu „Historii...". Dotyczy to zwłaszcza aktora Zhung Sin-kuo, który wcielił się w postać męża Wei – starego kadrowca. Jak by mi stanął przed oczyma jeden czy drugi prawdziwy powiatowy sekretarz partii z tamtego okresu! Urodzony w 1924 roku Zhung Sin-kuo zagrał w 40 filmach. Zawsze w rolach drugoplanowych, przeważnie odtwarzając postacie negatywne, ale i zabawne zarazem. W 1961 roku za rolę chłopa w filmie „Li Szuan-szuan" otrzymał tytuł najlepszego aktora drugoplanowego i nadal jest jednym z najlepszych.

Miałam wiele sympatii dla nieznanej aktorki Szy Cie-lan, która wcieliła się w postać Fen Cin-lang. Jest ona artystką z opery czekiańskiej, była to jej pierwsza rola filmowa. Pokazano ją w okularach, coś w rodzaju brzydkiego kaczątka. Na tle swej przyjaciółki była istotnie niepozorna. Okazała się wspaniałą dziewczyną dopiero wtedy, gdy nadeszły ciężkie, posępne czasy.

Losy bohaterów filmu mogłyby potoczyć się zupełnie inaczej, gdyby nie nadeszły te właśnie czasy, które wymagały trudnych wyborów, jakby zdawania egzaminu ponad siły. Która z bohaterek filmu jest mądrzejsza? Mądrość i głupota są w życiu pojęciami bardzo względnymi. Lubię filmy, w których jest nie tylko relaks, zabawa, marzenie senne, ale które także pobudzają do namysłu. Namysłu nad własnymi pojęciami mądrości i głupoty, prawdy i kłamstwa, nad własnymi wyborami.

HU PEI-FANG



Krzysztof Kieślowski robił filmy gorsze i lepsze, ale nigdy obojętne. Z charakterystycznym dla dokumentalisty wyczuciem precyzyjnie portretował polską rzeczywistość, z pasją obnażał sfery największych zagrożeń moralnych, społecznych i politycznych. O jego kinie zawsze mówiło się „zaangażowane", „obywatelskie", choć najczęściej „kontrowersyjne".

Podobnie jest z jego najnowszym filmem „Bez końca", który choć mniej udany, bo może najbardziej kreacyjny spośród wszystkich, dzięki swej warstwie paradokumentalnej, zachowuje w jakimś stopniu walor świadectwa epoki z całym jej pogmatwaniem, nieostrością, poplątaniem się biografii i moralno-intelektualnym pogubieniem mnóstwa ludzi. Po „Godności" Romana Wionczka to drugi film nawiązujący bezpośrednio do dramatycznych wydarzeń i podziałów politycznych społeczeństwa na początku lat osiemdziesiątych. Trzeba to sprawiedliwie odnotować i pamiętać, bo być może wiele słabości i jednego i drugiego filmu bierze się właśnie z tego braku dystansu do wydarzeń, z histeryczności emocjonalnych reakcji. No ale jaką mamy alternatywę: czekać aż się rzeczywistość jak figa ucukruje? Toż to nie kto inny tylko krytycy wołali, „podpierając się" głosem społeczeństwa, o filmy rozliczające się z najnowszą historią. No więc macie.

Akcja filmu „Bez końca" dzieje się w drugiej połowie 1982 roku, a centralną postacią wokół której koncentruje się cała fabularna intryga jest młody robotnik Darek (Artur Barciś), siedzący w więzieniu za zorganizowanie strajku w fabryce już po wprowadzeniu stanu wojennego. Działania prawne, dzięki którym chłopak ma być wyciągnięty zza krat, krystalizują się jako trzy podstawowe metody obrony i wiążą z osobami prawników: nieżyjącego już mecenasa Zyro (Jerzy Radziwiłowicz), kończącego praktykę Labradora (świetna rola Aleksandra Bardiniego) i jego aplikanta (Michał Bajor). Ta konfrontacja trzech metod prawnych ma – jak się wydaje – przenosić naszą uwagę ku ogólniejszej i zasadniczej refleksji nad rozsądnym, godnym i do przyjęcia dla wszystkich stron społecznego konfliktu wyjściem ze stanu politycznej depresji. Dlatego warto bliżej poznać argumentacje prawników.

Labrador za nic ma ideowe imponderabilia – Darek nie należał nawet do „Solidarności" – zaś kilkudziesięcioletnie doświadczenie obrońcy każe mu przede wszystkim i jak najszybciej wyciągnąć go z więzienia. Przy pomocy rozmaitych kruczków prawnych dowodzi przypadkowości udziału jego klienta w kierownictwie strajku. Młody aplikant Labradora, notabene były działacz ruchu, z całą premedytacją podpowiada mu wariant straceńczo-romantyczny, że jakoby działał z pobudek wywrotowych, zmierzając do „skruszenia systemu". Wprawdzie wtedy nie wyjdzie od razu, a nawet przeciwnie, dostanie wysoki wyrok, to jednak przecież stanie się męczennikiem za sprawę, będzie o nim głośno. – Ale to nie odpowiada prawdzie – twierdzi Darek. Ich strajk był spontaniczny, chodziło o poczucie solidarności z aresztowanymi kolegami, przecież w takiej sytuacji jest to psychologicznie zrozumiałe. Nie miał innych celów. Chce bronić się tak, jak proponował mecenas Zyro, przy pomocy prawdy.

Z zapisków po zmarłym można zrekonstruować i tę linię obrony. Nie ulega

W chocholim kręgu?

BEZ KOŃCA

Reżyseria: Krzysztof Kieślowski. Wykonawcy: Grażyna Szapołowska, Maria Pakulnis, Aleksander Bardini, Jerzy Radziwiłowicz, Artur Barciś, Michał Bajor, Marek Kondrat i inni. Polska, 1984

wątpliwości, że dla mecenasa Zyro stan wojenny był szokiem. Argumentuje: nie może być dobre prawo, które godzi w normy moralne powszechnie uznawane, oraz że nie da się rządzić tym społeczeństwem tak drastycznie – za pomocą wyroków – pogłębiając podziały. Jest w tym testamencie apel o przebaczenie i zapomnienie właśnie w imię interesów społecznych. Tak przynajmniej ja to odczytuję. W tych nadziejach jest zatem zawarta swoista antycypacja późniejszego aktu amnestii i pojednawczego wyciągnięcia dłoni do wszystkich, którzy nie są przeciw, takich jak Darek i wielu, wielu innych. Myślę, że z takimi poglądami mecenas Zyro bez trudu zmieściłby się w ideowej formule PRON. Niestety nie przeżył, atak serca wyeliminował go spośród żywych. Czy oznacza to przegraną jego sprawy? Chyba nie, bo działając z zaświatów broni swojej koncepcji. No, ale już tu zaczyna się gdybanie i grząski teren „wątpliwej metafizyki", jakby to ujął ortodoksyjny katolik. Nie wiem na ile trafnie udało mi się odtworzyć owe trzy drogi wyjścia z impasu, ale gotów jestem się zgodzić z Kieślowskim, że w zestawieniu z cynicznie praktyczną linią Labradora i demagogicznie-mesjanistyczną postawą aplikanta, rozwiązanie mecenasa Zyro wydaje się najbardziej honorowe, godne, a co najważniejsze później zastosowane w praktyce. Film jednak nie mówi o tym, co było później, tylko co było wtedy, w pierwszym roku stanu wojennego. I tak najogólniej rysuje mi się Kieślowskiego diagnoza sytuacji sporej części społeczeństwa, postawionego 13 grudnia 1981 roku wobec pytania: co dalej?

Czy ta diagnoza jest skłamana? Chyba nie, po prostu niepełna. Dokładnie tak samo nieskłamana i równie niepełna, jak diagnoza postawiona w „Godności" Romana Wionczka, z tym że oba filmy nie mówią nic o rzeczywistych na-

ciąg dalszy na str. 10

W chocholim kręgu?

ciąg dalszy ze str. 9

strojach dokładnie przeciwnych części społeczeństwa, zbywając to stereotypem (demoniczny doradca zakładowej „Solidarności" u Wionczka, paskudny reżimowiec – teść Darka u Kieślowskiego).

Cała ta warstwa – nazwijmy ją umownie – dyskursywna, obudowana jest zdarzeniami, mającymi stanowić dokumentalną fakturę tego czasu, tzw. „mięso życia". Jakkolwiek zabrzmi to humorystycznie, narratorem jest mecenas Zyro-duch, który w trumiennym garniturze komentuje zdarzenia, kręci się po mieszkaniu i ulicach, obserwując żonę (Grażyna Szapołowska). Ingeruje z zaświatów, a to znak zapytania przy nazwisku Labradora postawi, a to uchroni żonę od samochodowego wypadku, a to znów pokaże się młodej wdowie, grożąc palcem za jej może i zbyt szybkie wiarołomstwo oraz wykazywaną ochotę wyzbycia się go z własnych wspomnień u hipnotyzera. Dużo jest cmentarzy i zniczów, a przede wszystkim jest obraz konspiracy nego podziemia, gdzie pełno ludzi czystych i łagodnych, mówiących sobie na „ty", jak bracia, którzy wzajemnie się wspomagają, kolportują bibułę, na umówiony sygnał stawiają świeczki w oknach.

Urszula Ignie do tego środowiska, zaczyna tym ludziom pomagać, jakby nadrabiając wstrzemięźliwość z poprzedniego okresu. Ten proces ideowego dorastania nakłada się na inny fenomen psychologiczny; oto śmierć męża uświadomiła jej, że uczuciowa apatia wobec mecenasa w ostatnim okresie pożycia, to był błąd, tragiczny błąd. Czuje oto coraz bardziej, że nie może żyć bez męża. Te dwa procesy dojrzewania ideowego i uczuciowego wzajemnie się potęgują i przyspieszają. Oba te odkrycia wciągają ją tak szybko, że nie tylko przekazuje na rzecz „sprawy" pięćdziesiąt dolarów, zarobionych cokolwiek przypadkowo w łóżku u zagranicznego kochanka, nie tylko tłumaczy dla potrzeb „samizdatów" Orwella, ale na koniec – po części z niemożliwej do spełnienia miłości do męża, ale i chyba na znak protestu wobec werdyktu sądu, który Darka uwolnił, ale nie uniewinnił, jak chciał mąż – popełnia samobójstwo, oddawszy uprzednio teściowej własnego synka. Kamera długo jeszcze towarzyszy połączonym wreszcie małżonkom Zyro, jak ramię przy ramieniu odchodzą w szarej poświacie drugiej strony życia.

I tu się dopiero zaczynają schody. Bo dosłowne odczytanie tej warstwy jako wyznanie wiary autora w dialektyczną koegzystencję na tym łez padole sił fizycznych i metafizycznych, w tak karykaturalnie na dodatek zbanalizowanej postaci (popłuczyny po wszelkich możliwych parapsychologiach z rewelacjami doktora Moody'ego na końcu), jest równoznaczne z posądzeniem reżysera o – nie pasującą do wieku – starczą demencję. Nie do przyjęcia.

A może miała to być świadoma kreacja nowej społecznej legendy? Oto na ekranie proponuje się mit następnego straconego pokolenia Polaków, legionu romantycznych idealistów, któremu – jak po kolejnym przegranym powstaniu – przystoi jeno żałoba, świece woskowe, kiry, kult grobów i mistyczne duchów z żywymi obcowanie. Potęguje ten nastrój stały motyw muzyczny, trawestacja chyba z „Dies Irae", który z fanatyczną konsekwencją wraca raz po raz, niby refren, towarzysząc działaniom bohaterów, bez końca.

Jeśli nawet takie były intencje Kieślowskiego, to znakomicie je rozmienił na drobne, stosując kuglarskie sztuczki za pięć groszy i suto wszystko to polewając mocnym erotyzmem z kompletnie już innej parafii. To nie ta sfera skojarzeń, nie to piętro rekwizytorni narodowych symboli. Duszek kiwający paluszkiem nijak nie może przedzierzgnąć się w wielkiego romantycznego ducha, którego stać na wadzenie się z Bogiem, carem i papieżem, nie przekształca się w nośną figurę stylistyczną, tylko do końca pozostaje na poziomie duchów ze spirytystycznych seansów przy wirującym talerzyku u cioci na imieninach.

Tu następuje trzecia wersja przypadku – gorzka, ironiczna. Wydawało się nam – autor mógłby tak mówić w imieniu tej części społeczeństwa, która poczuła się najbardziej przegrana – że jesteśmy piękni, szlachetni, mądrzy i uczciwi, ale tak naprawdę w swych pozach zapożyczonych z przeszłości, w strukturach niedzisiejszej konspiracji, w swych gwałtownych nawróceniach i masochistycznym kulcie martyrologii jesteśmy po prostu mali, śmieszni i kompletnie zagubieni. Może tedy miała to być taka właśnie fotografia stanu ducha sporej liczby Polaków w konkretnym czasie. Stanu ducha już dziś anachronicznego, rażącego naiwnością, myślowym ubóstwem, łatwizną ucieczki w dawno już przeżyte wzory zachowań, nastroje, emocjonalny sztafaż. Kolejna wersja chocholego tańca? Przyznam, że inaczej nie umiem wytłumaczyć tak absurdalnie niezbornego pomieszania zasady dokumentalnej wierności faktom i wykreowanej fikcji z pretensjami do metafizyki.

Być może reżyser nie zgodzi się na taką interpretację swego filmu, ale tym razem możliwość rozmaitego odczytywania sensu dzieła niestety nie świadczy na jego korzyść. Są to interpretacje wykluczające się wzajemnie, a to oznacza, że twórca nie zapanował nad żywiołem przez siebie powołanym do życia. Nie dość, że film rozpada się na dwie wyraźne i słabo ze sobą skomunikowane warstwy: dyskursywną (omówioną na początku) i kreacyjno-dokumentalną, to jeszcze na dodatek ta ostatnia zawiera taki luz interpretacyjny, że równie dobrze może być odbierana jako afirmacja przegranych bądź ich ośmieszenie. Nadmiar kalkulacji, czy po prostu błąd w sztuce?

Na koniec uwaga życzliwego kibica polskiego kina. Po doświadczeniach Wionczka i Kieślowskiego z gorącym, zaangażowanym tematem współczesnych rozrachunków politycznych, widać coraz wyraźniej, że ustawianie się artysty w pozycji obserwatora dokumentującego dramaty i dylematy tylko jednej strony, nieuchronnie prowadzi do wypaczenia istoty społecznego konfliktu początku lat osiemdziesiątych. Tylko próba przedstawienia autentycznych racji obu stron może zaowocować dziełem artystycznie doniosłym.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Kraków i Trzebnica

Sukcesy klubowych wydawców

Podsumowanie dorobku Dyskusyjnych Klubów Filmowych w ubiegłym sezonie 1984/85 nie byłoby pełne, gdyby nie znalazło się w nim słowo o najciekawszych wydawnictwach opublikowanych ich staraniem.

Sytuacja na rynku filmowej książki jest nadal gorzej niż zła. Brakuje katalogów, leksykonów, monografii, biografii, studiów historycznych, estetycznych... wszystkiego. Wielokrotnie wskazywano na główną tego przyczynę: całkowite odwrócenie się od książki filmowej Wydawnictw Artystycznych i Filmowych. Ubiegły rok był jeszcze gorszy od poprzednich. Oto dowód: „Film", jak wiadomo, stara się recenzować k a ż d ą książkę filmową ukazującą się w księgarni. W ubiegłym roku recenzowaliśmy dziewiętnaście, w tym – DWIE wydane przez WAiF: biografię Grigorija Czuchraja i „Leksykon reżyserów" Pitery. Więcej od WAiF wydały książek filmowych Wydawnictwa Radia i Telewizji, Uniwersytet Śląski – i oczywiście – dyskusyjne kluby filmowe. Jest to sytuacja w sposób oczywisty paradoksalna, niezrozumiała i niemożliwa do zaakceptowania... ale jest, trwa i nic nie wskazuje, by miała się zmienić.

Tym większa chwała, tym większa zasługa DKF-ów, zwłaszcza, że ich książki są nie tylko interesujące, ale często pionierskie. A oto cztery wydawnictwa, które zasługują – moim zdaniem – na szczególne wyróżnienie.

„Celuloidowy indeks"

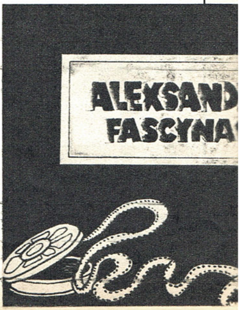
prezentowaliśmy obszernie w numerze 24/85. Jest to wydany przez dyskusyjne kluby filmowe „Kinematograf" i „Studentów" tom opracowań z okazji sesji poświęconej początkom szkolnictwa filmowego w Polsce, zorganizowanej przez wspomniane kluby krakowskie w marcu 1985 r. Tom liczy 104 strony i zawiera szkice: Zbigniewa Wyszyńskiego „Zaczęło się w Krakowie", Ewy Zofii Nagurskiej „Z przeszłości PWSTiF w Łodzi", „Nieuporządkowane wspomnienia" Jerzego Toeplitza, rozmowę Leszka Sosnowskiego, prezesa DKF „Kinematograf" i redaktora tomu z obecnym rektorem szkoły Henrykiem Klubą „W tej szkole można się zakochać" oraz kilkanaście interesujących zdjęć i indeksy. „Celuloidowy indeks" wydrukowały bardzo przyzwoicie Prasowe Zakłady Graficzne w Krakowie w nakładzie 3 tys. egz., a kosztuje 150 zł.

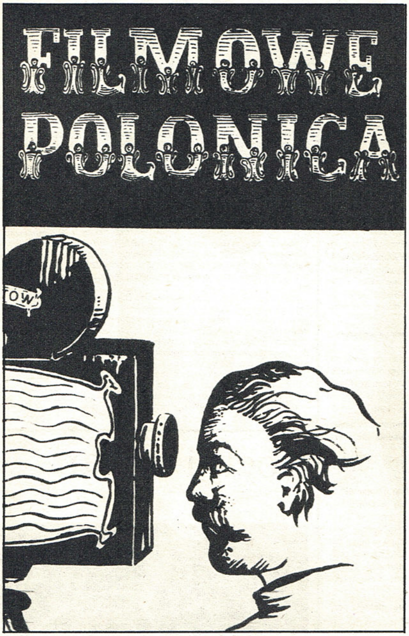
Również bardzo interesujący jest wydany w parę tygodni później przez te same kluby tom

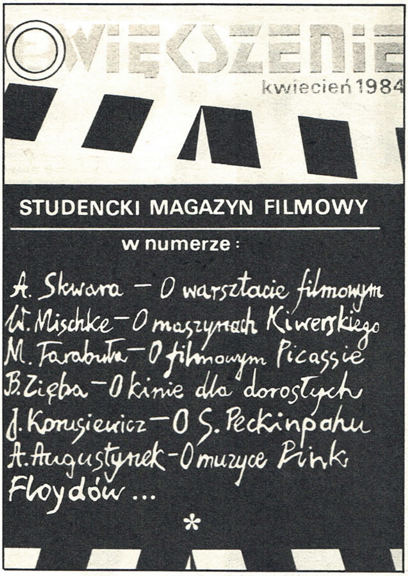
„Filmowe Polonica"

z okazji sesji pod tym samym tytułem zorganizowanej w maju br. i połączonej z jubileuszem 30-lecia DKF „Studentów". Redaktorzy tomu, Maciej Morżkowski i Stanisław Mitkowski zgromadzili w nim szkice Tadeusza Lubelskiego „Wielkie i małe filmowe emigracje", Macieja Morżkowskiego „Henryk Sienkiewicz – niezawodny «scenarzysta»", Zbigniewa Wyszyńskiego „Wielka Pola Negri" i „Bolesławski – reżyser zapoznany", Kazimierza Nowackiego „Jan Kiepura – filmowe sukcesy operowego gwiazdora" i „Bronisław Kaper – nasz kompozytor w Hollywood", Lesława Czaplińskiego „Skolimowski – kronikarz chwili bieżącej" i „Andrzeja Żuławskiego kino niepokoju", Artura T. Górskiego „A propos Polańskiego", Janusza Korosadowicza „Erotyczne fantasmagorie Waleriana Borowczyka", wreszcie Leszka Sosnowskiego „Wajda kontra (?) Zanussi". Tom uzupełniają artykuły Waldemara Piątka („Filmoteka Polska – czym była, czym jest i czym być powinna") oraz Stanisława Mitkowskiego, obecnego prezesa DKF „Studentów", o trzydziestu latach działania klubu.

Nie wszystkie szkice są na równym poziomie; autorzy niektórych większą uwagę zwrócili na dokumentację historyczną, inni wybrali formę impresji bardziej osobistych. Jednakże mamy po raz pierwszy ujętą tak obszernie tematykę polskiej obecności w kinie światowym. Byłoby ideałem, gdyby teraz jakiś wydawca, dysponujący większymi możliwościami, zasadził wszystkich autorów ponownie do pracy, kazał im te szkice rozbudować, wzbogacić o pełny aparat filmograficzny, wynalazł dalszych autorów, którzy by na przykład spróbo-







wali opracować taki temat, jak obecność Polaków w kinie radzieckim w latach 1939–43, jak obecność naszych aktorów w kinie NRD i Węgier po wojnie, spróbował opisać działalność takich, mniej u nas znanych postaci, jak Andrzej Bartkowiak, operator Hollywood – i właściwie mielibyśmy filmową monografię tego ważnego tematu.

Na razie mamy „Filmowe Polonica" wydrukowane przez te same Prasowe Zakłady Graficzne w Krakowie w nakładzie 2 tys. egz.; cena 150 zł.

Jedną z wartości tego tomiku jest udział autorów o nazwiskach nieopatrzonych w prasie branżowej. Kraków coraz wyraźniej przejmuje rolę wylęgarni nowego pokolenia krytyków i teoretyków filmowych, a dużą w tym zasługę ma Studencki Magazyn Filmowy „Powiększenie", którego dwa zeszyty opublikowane w tym roku chciałbym tu szczególnie wyróżnić.

„Powiększenie"

jest kwartalnikiem ukazującym się jako Biuletyn Rady Naczelnej ZSP. Wydawcą jest krakowski „Alma-Art", redakcja mieści się w sławnej „Rotundzie", centrum kulturalnym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaguje „Powiększenie" kolegium pod kierownictwem Tadeusza Skoczka; w jego skład wchodzą Wiesław Adamik, Krzysztof Gierat i Wojciech Mischke, Jerzy Usarewicz, Marian Redwan, Krzysztof Stanisławski i Grażyna Borowik. Wymieniam ich wszystkich *in extenso*, bowiem każdemu należy się order „Gwiazdy Wytrwałości" za to, że już czwarty rok wojują z przeciwnościami losu i „Powiększenie" pomimo wszystko wydają, aczkolwiek w sposób co najmniej osobliwy. Otrzymałem właśnie nr 2/84 z listem informującym, że w niedługiej przyszłości prawdopodobnie otrzymam numery: 1/83, 4/83 i 1/84... (numery 2 i 3 z 1983 r. już się ukazały).

Jest rzeczą oczywistą, że w tych warunkach nie można prowadzić periodyku. „Powiększenie" jest w mniejszym stopniu „pismem", w większym – almanachem młodej i najmłodszej krytyki. I tę rolę spełnia znakomicie! Pojawiają się tam niemal w każdym numerze nowe nazwiska ludzi, próbujących sił w teorii, estetyce, historii i krytyce filmu. Dla takiego wydawnictwa jest mnóstwo miejsca na rynku i 3-tysięczny nakład „Powiększenia" szybko się rozchodzi.

Zanim opublikujemy obszerniejszą recenzję kilku ostatnich numerów pisma, pozwolę sobie zacytować tytuły niektórych prac, znalezionych w numerze z kwietnia 1984.

Z oryginalnych zwraca uwagę szkic Anity Skwary „Miejsce filmu w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej", sytuujący dorobek łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej na tle międzynarodowych poszukiwań współczesnej awangardy. Jest to jak gdyby główny nurt tego numeru, kontynuowany przez Wojciecha Mischke w artykule „Maszyny w twórczości Krzysztofa Kiwerskiego. Komparatystyczne studium plastyki i animacji", a przede wszystkim podbudowane obszernymi fragmentami tłumaczonej przez Ninę Langer fundamentalnej pracy Sheldona Renana „The Underground Film". Z aktualiów podobały mi się niektóre eseje krytyczne na temat filmów wyświetlanych na naszych ekranach, zwłaszcza Marty Tarabuły „Picasso, albo przygody sztuki XX wieku" (o filmie Tage Danielssona) i Andrzeja Augustyniaka „Muzyka filmowa Pink Floyd". Bardzo interesujący jest esej Anglika Petera Webba o cenzurze w kinie pochodzący z tomu „The Erotic Art" (1975). Poza tym w „Powiększeniu" jest bardzo dużo rzeczy „do czytania", począwszy od fragmentów scenariusza Marka Nowickiego „Miłość z listy przebojów", skończywszy na interesującym sprawozdaniu z festiwalu wrocławskiego „Film poza kinem". Sprawozdanie z festiwalu organizowanego w kwietniu 1984 r. znalazło się w numerze z... kwietnia 1984 r. wydanym w lipcu 1985 r. Oto opary absurdu naszej poligrafii!

Na zakończenie wyróżnienie szczególne, za program do jednej konkretnej imprezy. Otrzymuje je nie istniejący już niestety DKF w Trzebnicy koło Wrocława za książeczkę.

„Aleksander Sroczyński – fascynacje filmowe"

Prawdziwą perełkę dobrego gustu, wdzięku i humoru. Aleksander Sroczyński, plastyk, scenarzysta i realizator filmów animowanych, twórca nowej techniki animacyjnej „Grease Picture", sam zilustrował ten bibliofilski rarytas, opracowany graficznie przez Jana Nawrota, byłego prezesa DKF w Trzebnicy, a zredagowany przez Ryszarda Uklańskiego z Wrocławia. Nakład 1000 egz.

Wiem jeszcze o jednej interesującej książce klubowej wydanej w Lublinie, ale napiszę o niej dopiero wtedy, gdy dostanę egzemplarz. W każdym razie ten rok uważam za bardzo udany w dorobku klubowych wydawców. Oby tak dalej!

OSKAR SOBAŃSKI

Fot. Ciné Revue

JACK LEMMON:

wolę mieć partnerów niż partnerki

Na pozór uwielbia blondynki, takie jak Marilyn Monroe, Catherine Deneuve, Kim Novak, Virna Lisi. Ale jego prawdziwymi partnerami na ekranie byli zawsze mężczyźni, a zwłaszcza Tony Curtis („Pół żartem, pół serio") i Walter Matthau. Teraz na tę listę idealnych partnerów został wpisany Marcello Mastroianni. Obaj aktorzy grają w filmie Ettore Scoli „Makaroniarze", który zapowiadany jest już jako jedna z czołowych pozycji tegorocznego festiwalu w Wenecji. Lemmon jest amerykańskim biznesmenem, który w Neapolu czuje się tak, jakby trafił do „trzeciego świata". Całe swoje życie podporządkował logice interesów. Inaczej Mastroianni, grający neapolitańskiego adwokata: kocha życie, nieróbstwo, fantazję. Obaj poznali się w czasie wojny i spotykają się, jak u Dumasa, wprawdzie nie w dwadzieścia, ale czterdzieści lat później. Z Jackiem Lemmonem rozmawiała Patricia Carrano z włoskiego pisma „Amica".

● **Co pan sądzi o Mastroiannim?**

– Marcello? Wspaniały aktor, niezawodny przyjaciel. Zgodziłem się zagrać w „Makaroniarzach" nie czytając nawet linijki scenariusza, po prostu dlatego, aby pracować z nim i Scolą. Znaliśmy się z Marcellem od dwudziestu lat, ale bardzo powierzchownie, z daleka. Widzieliśmy się na paru przyjęciach po projekcjach filmów.

● **Podobno od pierwszego dnia na planie jest pan nim wręcz zafascynowany.**

– Tak. Podziwiam jego radość życia, poczucie humoru. Jest rozsądny, a zarazem dziecinny. Poza tym cieszę się, że mogę grać u takiego reżysera, jak Scola. „Makaroniarze" to wspaniały temat – piękna historia przyjaźni dwóch mężczyzn w jesieni ich życia, ludzi o przeciwstawnych wizjach świata.

● **Istnieje jednak problem języka. Pan mówi tylko po angielsku...**

– Z Marcellem porozumiewamy się spojrzeniami. To aktor niezrównany. Jest zabawny, zręczny, aluzyjny. Wystarczy mu mrugnąć okiem, a już opowiedział wszystko o całym życiu swego bohatera.

● **Z takim samym entuzjazmem mówił pan także o Walterze Matthau, pańskim partnerze z „Najlepszego kumpla".**

– Bo Walter to mój największy przyjaciel. Jesteśmy sąsiadami, często się widujemy. Przed laty, na początku naszej kariery, obserwowaliśmy się z daleka, byliśmy rywalami. Potem, gdy zagraliśmy razem, nastąpił kres rywalizacji. Sądzę jednak, że Walter nie pokazał do tej pory tego, na co go stać.

● **Pomówmy jednak wreszcie o panu.**

– Ależ ja cały czas mówię o sobie, o swojej pracy. Przypominam bohatera „Makaroniarzy": jestem zenerwicowany, poddany stresom, prawom ekonomicznym, bilansom.

● **Czy chce pan przez to powiedzieć, że pana obsesją jest zarabianie pieniędzy?**

– Nie, moje bilanse dotyczą jakości tego, co robię.

● **Miał pan wielu przyjaciół?**

– Miałem zawsze widzów. Jako ośmiolatek brałem udział w szkolnych recytacjach. Najbardziej podniecającym momentem w mojej pracy jest okres przygotowawczy, analiza psychologiczna bohatera. Ten okres pracy nazywam „słodkim piekłem".

● **Owo „słodkie piekło" przyniosło panu sławę.**

– Trudno do niej dochodziłem. Nie było w mojej karierze filmu-olśnienia, filmu przełomowego. Wszystko szło powoli, drobnymi kroczkami. Najczęściej pokazywałem moją zwykłą, normalną twarz.

● **Ależ to właśnie było pana siłą, że potrafił pan opowiadać o zwykłych, szarych ludziach.**

– Sądzę, że ma pani rację. Nie wymyśliłem sobie tego przy stole, ale stopniowo i powoli następował proces identyfikacji z nerwicami i małymi, codziennymi dramatami Amerykanina z klas średnich.

● **A także i z wielkimi dramatami, jak chociażby w „Zaginionym" czy „Chińskim syndromie"...**

– To były postacie zwykłych, przeciętnych ludzi, uwikłanych w przerastające ich historie.

● **„Zaginiony" to film polityczny...**

– Tak, jego scenariusz mówił o sprawach palących. Do tego stopnia, że założono mi podsłuch telefoniczny.

● **Nieustannie mówi pan tylko o pracy. A życie osobiste? Kobiety? Był pan przecież partnerem najpiękniejszych aktorek.**

– U Marilyn zapamiętałem uczucie niespełnienia, nieszczęścia. Deneuve to uosobienie fascynującej europejskości, a Virna Lisi – urody i profesjonalizmu. Najlepiej jednak bawię się z Walterem.

● **A co poza tym?**

– Wszystko normalnie. Ciągle ta sama, kochana od dwudziestu lat żona, Felicia, te same rozrywki – golf i wędkarstwo.

Chiny odkrywają Zac

Historyczny kontrakt dla prywatnej producentki. Telewizja chińska zamówiła u Yue-Sai Kan serię pięćdziesięciu dwóch programów o krajach zachodnich i azjatyckich. Po raz pierwszy z reklamowymi przerywnikami. Pisze o tym Jean-Louis Turlin w „Le Figaro".

Amerykanie od pięciu lat poznają Wschód dzięki doskonałemu telewizyjnemu programowi („Looking East") rozpowszechnianemu w całych Stanach przez pięćset stacji lokalnych. Od lutego 1986 roku z kolei Chińczycy zaczną poznawać Zachód. Także poprzez telewizję. W obu wypadkach jest to zasługą Yue-Sai Kan, amerykańskiej dziennikarki, Chinki z pochodzenia, która zajęła się niezależną produkcją telewizyjną.

Po raz pierwszy państwowa telewizja chińska zaproponowała współpracę osobie prywatnej. Przyjęła także zachodnią zasadę finansowania programów dzięki reklamie. Każdy z pięćdziesięciu dwóch półgodzinnych programów (mają być wyświetlane w odstępach tygodniowych) będzie zawierał trzy minuty ogłoszeń. Panna Yue-Sai Kan stanie się więc osobą, którą będzie oglądać największa liczba ludzi na świecie, w tym masowa widownia chińska. Już teraz w wielonakładowych chińskich gazetach publikuje się jej fotografie. Po powrocie z Pekinu oświadczyła: *Na ulicy*

wszyscy mnie poznawa
zgodę, aby to ona był
programów. *Oczywiście*
zenterka – *wszystkie p*
świetleniem pokazane
staram się w nich przem
nia i sądzę, że obraz Ch
kanom, spodobał się Ch
chińskie nazwisko doda
Nie zamierzam jednak n
ra mnie Yves Saint Lau

Czy jest bardziej zach
tak. Twierdzi jednak: *O*
na ten sam świat. Tak
serialu „One World" (Je
nie wyświetlony także w
anglosaskich, europej
Tematy? Od politycznyc
stylach życia, sztuce, m
czajach.

Chińczycy byli bard
świata, a dzisiaj są wr
różnorodnych oblicz. W
nych w Chinach tygod
świata", „Dookoła świa
skorygować wiele fałszy

Rock i ekran

Znana jes
25 lat, za
1982 roku
roczny alb
tach prze
„Wideote

Madonna

ıód

Telewizja chińska wyraziła
rezenterką zamówionych
mówi producentka i pre-
ramy zostaną przed wy-
skiej cenzurze. Ale ja nie
ać jakiegokolwiek przesta-
który przekazałam Amery-
zykom. Mój wygląd i moje
programom autentyzmu.
ć chińskich strojów. Ubie-

nia niż wschodnia? Chyba
enne kultury składają się
mi zresztą tytuł wielkiego
świat). Prócz Chin zosta-
wudziestu innych krajach:
h, latynoamerykańskich.
o rozważań o odmiennych
ie, ekonomii, kuchni, oby-

długo odcięci od reszty
zgłodniali poznania jego
zują na to tytuły popular-
ów: „Glob", „Znajomość
Trzeba jednak jeszcze
ch wyobrażeń. Chińczycy

Yue-Sai Kan Fot. Le Figaro

sądzą, że wszyscy Amerykanie są wysokimi blondynami o niebieskich oczach. Zacznę od tego, że pokażę im Nowy Jork, nie tylko dlatego, że to moje rodzinne miasto, ale przede wszystkim dlatego, że jest to mozaika ras, miasto, na które składają się odrębne etnicznie wioski.

Część europejską serialu zaczynam od Francji, słynącej za granicą ze swych talentów kulinarnych. Mowa więc będzie o kuchni, o nastroju typowej francuskiej restauracyjki, ale także o sztuce. Odwiedzimy Centre Pompidou i Wersal, a również rzemieślników z Sèvres. To wprawdzie Chińczycy wynaleźli porcelanę, ale powinni zobaczyć, jak się ją robi gdzie indziej.

od pseudonimem Madonna, ma
nała karierę jako tancerka. W
grała pierwszą płytę, a ubiegło-
„Like a Virgin" wciąż jest na lis-
ów. Nasza TV prezentowała ją w
wiadomo także, że po dobrym

przyjęciu filmu „Rozpaczliwie poszukując Susan" zamierza poważnie zająć się aktorstwem. Jak Cher – piosenkarka, która na tegorocznym festiwalu w Cannes otrzymała nagrodę za swe żywiołowe i dramatyczne aktorstwo.

Fot. Paris Match

Carné i widowiska

Marcel Carné mieszka i pracuje w samym sercu Paryża. Opowiada o Paryżu wczorajszym i dzisiejszym, i przygotowuje spektakl „audiowizualny" o stolicy Francji. Z twórcą „Komediantów" spotkał się Alain Pacadis z „Libération".

Marcel Carné przyjmuje nas w swoim mieszkaniu przy rue l'Abbaye. Przez okno widać dzwonnicę Saint-Germain i skwer Apollinaire'a. Po szklaneczce pomarańczówki można przystąpić do wywiadu:

● **Nad czym pan obecnie pracuje?**

– Od pewnego czasu zajmuję się widowiskami audiowizualnymi. Kiedy mówi się o tego typu spektaklach, należy pomyśleć o aparaturze dla diapozytywów. Jest to jednak w moim wypadku jeszcze bardziej skomplikowane. Ukończyłem właśnie widowisko o Rzymie, które trwa 50 minut i w którym trzeba posłużyć się 45 aparatami do diapozytywów i jednym projektorem filmowym. Myślę o sprowadzeniu tego widowiska do Paryża, ale transport takiej aparatury to olbrzymi kłopot. Nad widowiskiem o Rzymie pracowałem cztery lata. W tym czasie wszyscy sądzili, że nic nie robię i że mam do dyspozycji miliardy, że znacznie przekraczam budżet normalnych filmów.

We Francji tylko ja posługuję się tym środkiem ekspresji. W Stanach Zjednoczonych wszystkie wielkie miasta mają takie widowiska. Nie widziałem „New York Experience", ale widziałem spektakl poświęcony Bostonowi, pokazywany na ekranie o powierzchni dwustu metrów kwadratowych. Skomponowanie podobnego widowiska trwa równie długo jak realizacja filmu. A można pokazać wszystko: chociażby wschód słońca, różniący się od tego, co widzimy w kinie. Zrobiłem już takie spektakle o Martynice, Albi i Toulouse-Lautreku. Teraz zamierzam zrobić podobne widowisko audiowizualne o Paryżu. Będzie jeszcze kosztowniejsze od poświęconego Rzymowi.

Co się tyczy kina, to myślę o filmie, wymierzonym przeciwko społeczeństwu konsumpcyjnemu, a zarazem pokazującym radość życia w ubiegłym stuleciu, kiedy kawa kosztowała parę groszy.

● **Trudno chyba znaleźć producenta?**

– Wie pan, scenopis „Oszustów" pokazywałem piętnastu producentom. Wszyscy mi mówili – to bardzo ładne, ale na tym nie zarobi się ani centima, trzeba by zaangażować znane gwiazdy. Efekt? Film ten w roku 1958 zrobił największą kasę, o wiele większą niż filmy z gwiazdami. Potem pokazałem opowiadanie Maupassanta pewnej producentce, która zrobiła już film z Alainem Resnais. Usłyszałem: – To wspaniała historia, ale trzeba by było ją uwspółcześnić. Nie zgodziłem się. Wiem doskonale, że w „Ludziach za mgłą" Prévert zmienił wszystko w porównaniu z powieścią Mac Orlana, ale nie należy przesadzać.

● **Akcja książki Mac Orlana toczyła się w Paryżu.**

– Tak, w „Lapin agile". Garkuchnia w Panamie to „Lapin agile" w Paryżu. A gangsterów zastąpili anarchiści.

● **Film miał w sobie coś z Zoli.**

– Tak. Kiedy wybierano mnie do Akademii Francuskiej, ktoś powiedział: „Jest pan Zolą kina francuskiego". Gdy więc zaproponowano mi zrobienie filmu o Lourdes, oznajmiłem biskupowi: – Skoro jestem rzeczywiście Zolą kina francuskiego, to temat jest nie dla mnie. Biskup odpowiedział: – Ale Zola napisał także „Marzenie". I dodał: – Pozwolę sobie także zauważyć, że André Breton wielbił Świętą Teresę z Lisieux.

● **W czasie ostatnich Świąt Bożego Narodzenia telewizja francuska znów pokazała „Komediantów", nie dzieląc tego filmu, jak to bywało poprzednio, na dwie części.**

– Bo „Komedianci" to całość. Te dwie części powstały na życzenie producenta André Paulvé.

● **Jak układają się pana kontakty z producentami?**

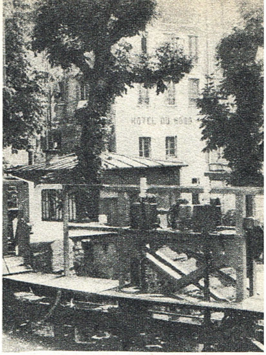
– Proponują mi scenariusze. Salkind, producent „Supermana", zaproponował mi scenariusz, który napisała jego żona. Mówił o Francji widzianej przez Amerykanów i opowiadał o straszliwej powodzi w Paryżu, powodzi, która spowodowała zniknięcie Targu Kwiatów. Chciałem wykorzystać ten temat, aby pokazać trochę Paryż, ale zapowiedziano mi, że jakiekolwiek odstępstwa od scenariusza są niemożliwe. Zrezygnowałem więc z tego filmu. We Francji proponowano mi wiele tematów w stylu obecnej produkcji, ale niezbyt lubię filmy o gwałcie i przemocy, chyba że są robione przez Amerykanów.

● **Podobał się panu „Cotton Club", najnowszy film Coppoli?**

– Coppola to wspaniały typ, ale w tym zawodzie nie należy odrywać się od ziemi. Mnie to się zdarzyło dwa czy trzy razy. Chociażby wtedy, gdy napisałem „Wrota nocy" dla Gabina i Marleny Dietrich. Było z tym wiele kłopotów. Tematem był Paryż, noc, aktorzy nie byli zbyt istotni. Marlena uważała, że jej rola jest zbyt nikła i wycofała się, a Gabin, szaleńczo wówczas w niej zakochany, poszedł w jej ślady. Pretekstem dla niego stało się to, że Prévert nieco się spóźniał z dostarczaniem dialogów. Oczywiście znalazł się producent, który powiedział: – Panie Gabin, biorę pana wraz z Marleną. Możecie nakręcić to, na co macie ochotę. I tak powstał „Martin Roumagnac", gdzie Marlena zagrała rolę normandzkiej wieśniaczki. Gabin był zadowolony, ponieważ Marlena wspaniale gotowała bigos. Ale to wszystko nie umniejsza aktorskich talentów Marleny. Staram się nie dyskutować z ludźmi, którzy żywią do mnie niechęć. Tak właśnie zachowywałem się w stosunku do François Truffauta, nie oszczędzającego mnie, gdy był krytykiem w „Cahiers du Cinéma". Tak się złożyło, że w lecie ubiegłego roku w Romilly-sur-Seine otwarto kino o dwóch salach. Jedna z nich nosiła nazwisko Truffaut, druga – Carné. Proszono, abyśmy obaj weszli na scenę. Powiedziałem: – François, teraz cię dopadnę... Nie wiem co myślisz o tym, że moje nazwisko związano z twoim, skoro przez całe lata obrzucałeś mnie błotem. Truffaut zabrał głos i załatwił mnie przez nokaut. Powiedział: – Zrobiłem 23 filmy, bardziej lub mniej ambitne, lepsze i gorsze, ale oddałbym je wszystkie za „Komediantów".

● **Jak pan wybiera aktorów?**

– Kiedy do głównych ról angażuję nieznanych aktorów, zawsze przeprowadzam próby. Wymyślam szczególnie trudną scenę i filmuję ją. Mam dobrego nosa, aby stwierdzić, czy aktor jest dobry. Lepiej zresztą znam się na aktorach niż aktorkach. Ciekawa rzecz zdarzyła mi się przy „Trzech pokojach na Manhattanie", filmie, który powinienem był nakręcić w Nowym Jorku, ale producent ze względu na olbrzymie koszty nie wyraził na to zgody. Trzeba więc było odtworzyć Manhattan w atelier. Potrzebowałem amerykańskich statystów do sceny w barze samoobsługowym i zwróciłem się w tej sprawie do Amerykańskiego Ośrodka w Paryżu. Przysłano mi pięciu czy sześciu młodych ludzi. Wybrałem spośród nich tylko jednego – Roberta De Niro. To nie była rola, a raczej inteligentne statystowanie, ale wybrałem właśnie jego.



L'Hotel du Nord – dziś turystyczna ciekawostka

Fot. Le Figaro

Marcel Carné Fot. Ph. Doumic

„Ostatnia fala" (1977)

Przybywa nieznane

To, co ludzie uważają za fantazję, jest często faktem, natomiast fakty bywają uznawane za fantazję. Wszystko jest sprawą punktu widzenia.

PETER WEIR .

Gdzieś na odludziu tajemniczy starzec maluje na piasku dziwne znaki. Mała osada. Dzieci grają w piłkę. Wśród nich kilkunastoletni chłopiec. Odłącza się od grających i biegnie za piłką, która opuściła plac gry. Na niebie błyski. Zrywa się wiatr, choć niebo ciągle pozostaje bezchmurne. Chłopiec z niepokojem obserwuje to dziwne zjawisko. Zaczyna padać deszcz. Dzieci kryją się w szkolnym budynku. Nagle coś wybija szyby w oknach. Coś nadeszło? Nie, to tylko ogromne gradowe kule walą w szyby tłukąc je. Wielkie miasto. Adwokat David Burton wyjeżdża samochodem z garażu. Dojeżdża do skrzyżowania. Przez strugi wody spływające po szybach obserwuje ulicę. Nic się nie dzieje, ale gdy słyszy komunikat o ogromnej burzy gradowej podawany przez radio, czuje się osaczony w maleńkiej kabinie auta. Klaustrofobia? Nie. Jego niepokój wywołany przez wiadomość jest czymś innym. Ten sam lęk, który odczuwał chłopiec, udziela się i Davidowi. Burton z żoną w mieszkaniu. Rozmawiają. Ujęcie przedstawia ich w planie ogólnym. Są zamknięci jednocześnie i w pomieszczeniu i w przestrzeni wewnątrz kadru. Wolniutkim strumyczkiem po schodach spływa woda. Zbliża się do rozmawiających. Kamera powoli podjeżdża do małżonków. Przestrzeń wewnątrz kadru zmniejsza się. Coś się zbliża, osacza bohaterów. Nadchodzi Mulkurull. Przybywa nieznane. Jesteśmy w kręgu tajemnicy.

Ów prolog „Ostatniej fali" dosłownie przepisany z ekranu określa zakres zainteresowań najwybitniejszego dziś filmowca Australii Petera Weira. Jednocześnie też najlepiej oddaje jego indywidualny i wyjątkowy charakter pisma. A twórcę interesuje właśnie tajemnica. Nie chodzi mu przy tym o utrwalenie zjawisk dziwnych i ich wytłumaczenie. Całą uwagę Weir zdaje się poświęcać relacji rzeczywistość-metafizyka, w szczególności tym sytuacjom w życiu człowieka, których ten nie jest w stanie wytłumaczyć racjonalnie. Ale takie stwierdzenie też nie oddaje w pełni istoty twórczości reżysera. Twórca ten bowiem ową dziwność sytuacji widzi w zdarzeniach najzupełniej normalnych. Pokazuje się w otoczce wielu zwykłych, codziennych spraw, nadając wszystkiemu wymiar snu lub marzenia co sprawia, iż bierzemy to za twór ludzkiej wyobraźni a nie za jawę. Nie rejestruje więc kamerą sytuacji dziwnych, tylko tworzy taki klimat, wprowadza bohaterów w swoisty trans tak, że ci ulegając nastrojowi poddają się sugestii, iż byli świadkami czegoś, co naprawdę nigdy nie miało miejsca. Weir jest więc twórcą nastroju, poetą obrazu, pozwalającym oderwać się widzom od realiów dnia codziennego oraz wprowadzającym ich w inny wymiar czasu i przestrzeni. W krąg owej tajemnicy. W obszar, który jest jednocześnie snem na jawie i jawą we śnie.

Takiego Weira ujawnił jego pierwszy znaczący film „Samochody, które pożarły Paryż", surrealistyczna groteska przedstawiająca miasteczko, którego mieszkańcy żyją z grabieży przejeżdżających pojazdów, zaś ich właściciele trafiają albo na cmentarz albo do lokalnego szpitala. Pod fasadą zwykłych, codziennych zdarzeń sugerował istnienie czegoś niezwykłego. Sygnalizował tym obecność w życiu człowieka tajemnicy, która, być może, tkwi w samym fakcie istnienia. Bo życie z jednej strony jest czymś codziennym, normalnym, ale z drugiej, przez absurdalny fakt śmierci, nabiera cech pewnego absolutu, którego istota żyjąca nie jest w stanie pojąć. Wszystkie następne filmy Weira są kolejnymi próbami wejścia w krąg owej tajemnicy.

W „Hydrauliku" wobec tajemnicy staje młode małżeństwo naukowców. Spotkanie z nieznanym jest dla nich zupełnie nieoczekiwane i ma miejsce w banalnych zgoła okolicznościach. Pewnego dnia kobieta zastaje w domu hydraulika, który – przysłany rzekomo przez administrację – naprawia instalację w ich mieszkaniu. Sprawa normalna, tylko fachowiec ów zachowuje się zupełnie dziwnie. Z maniackim uporem wraca do mieszkania, zakłócając spokój jego mieszkańców. Ci początkowo nie reagują, ale po pewnym czasie zachowanie hydraulika wywołuje niepokój Judy. Próbuje ona wyjaśnić całą sytuację, ale dowiaduje się tylko, że kiedyś – być może – intruz odbywał karę więzienia za gwałt. Nigdy nie dowiemy się, jak było naprawdę. Weir krąży wokół tajemnicy, ale jej nie zdradza. Daje tylko znaki, dzięki którym widz może sobie stworzyć jej rozwiązanie. Za taki znak można uznać informację, że bohaterka zajmuje się plemiennymi zwyczajami w Nowej Gwinei. To chyba nie przypadek, że właśnie ona, a nie jej mąż, niepokoi się obecnością i dziwnym zachowaniem intruza. Może kierunek jej zainteresowań zapowiada odkrycie pewnych tajemnic dawnych prymitywnych ludów? Może hydraulik jest strażnikiem tajemnicy i ich wysłannikiem? Może wreszcie tajemnica ta obwarowana jest plemienną klątwą?

Miranda, jedna z dziewcząt, które zaginęły w górach (w „Pikniku pod Wiszącą Skałą") wydaje się znać tajemnicę. Sygnalizuje to kilkakrotnie wyznaniem: „Wszystko zaczyna się i kończy we właściwym czasie i miejscu". Czy słowa

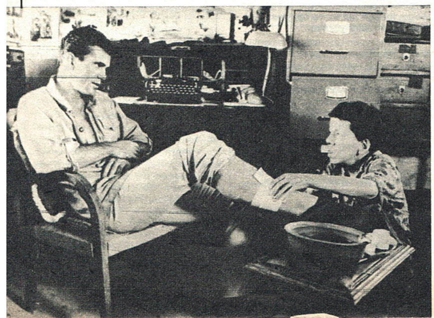
te związane są z faktem istnienia? Przyjaciółka Mirandy, Sara, wyznaje jednej z nauczycielek, iż Miranda znająca sprawy tajemne wiedziała, że nie wróci z pikniku. Tak jakby jej wiedza przekraczała granice życia. Może dlatego z taką radością poszła z koleżankami na Skałę. Los zaginionych pozostał na zawsze nieznany. Miranda zabrała tajemnicę ze sobą. A może przekazała ją koleżance, z którą pozostała gdzieś na Skale? Sara tylko przeczuwała rozwiązanie. Może zrozumiała w czym tkwi sens istnienia i dlatego zdecydowała się popełnić samobójstwo. Może tajemnicę poznały i pani McCrow, która również zaginęła na Skale, i pani Appleyard, która tam popełniła samobójstwo lub może tylko zginęła przypadkiem, będąc bliska jej poznania. Pojąć tajemnicę istnienia to znaczy zrozumieć czym jest śmierć. Zrozumieć czym jest śmierć to przestać się jej bać. Ten, kto pojmie czym jest śmierć, wygra życie. To zdaje się sugerować fakt odnalezienia jednej z dziewcząt, Irmy, przez Michaela i jego służącego Alberta. To wreszcie sugeruje końcowa sekwencja filmu przedstawiająca w zwolnionym tempie odejście dziewcząt na Skałę. Pięknych, radosnych, żyjących pełnią życia na tle wspaniałej przyrody. Przekraczających granice czasu rzeczywistego. Odchodzących tam, gdzie dziś trwa zawsze. Poza czas.

„Piknik pod Wiszącą Skałą" (1975)

W „Pikniku" Weir przedstawia wydarzenia widziane oczami obserwatora, który jest tylko obok tajemnicy. Bo tę zna tylko Miranda. W „Ostatniej fali" narratorem wydaje się być ktoś, kto ciągle przebywa z adwokatem, kto zna wszystkie myśli tego, który wdarł się w krąg tajemnicy. Chociaż właściwsze byłoby stwierdzenie, że Burton został do niej dopuszczony. Że został tym wybrańcem, który może poznać rzeczy tajemne nie znane dotąd wszystkim weirowskim bohaterom, może oprócz Mirandy.

Tajemniczy starzec malujący dziwne znaki na piasku w czołówce „Ostatniej fali" jest nadawcą informacji, których fragmenty docierają do umysłu Burtona. Weir pozwala mu je odbierać w postaci realnych zdarzeń, które mają miejsce w tym samym czasie, a jedyna fantastyczna sprawa to fakt, że odpryski obrazów przedstawiających te wydarzenia adwokat rejestruje nie będąc ich bezpośrednim świadkiem. Te zdarzenia to śmierć jednego z Aborygenów oraz aresztowanie sprawców jego zabójstwa, a rzeczywiste wprowadzenie Burtona w całą historię zbrodni to powierzenie mu obrony winowajców.

Rolę nośnika informacji pełni przez cały czas woda, nieustanny deszcz padający na Sydney. To przez strugi deszczu widzi David wszystko, czego w rzeczywistości nie był świadkiem. To przez strumienie deszczu dostrzega jednego z Aborygenów, Chrisa, trzymającego w ręku kamień z takim samym znakiem jak ten, który malował na piasku starzec. Ale to wszystko to tylko niewielkie fragmenty mozaiki, której w całości nie da się jeszcze ułożyć. Adwokat nie rozumie niczego, nie rozumie dlaczego inny z Aborygenów, Charlie, raz mówi, innym razem nie mówi po angielsku, ale otrzymane wskazówki skłaniają go do szczególnego zainteresowania się historią, kulturą, tradycjami i wierzeniami tubylców. Tylko, że studia niczego mu nie tłumaczą. Dopiero rozmowy z Chrisem pozwalają mu wszystko uporządkować. Chris wyjaśnia, że to sen jest sposobem postrzegania rzeczy i przez sen można komuś bliskiemu przekazywać informacje. Dlatego Burton mógł wszystko widzieć, bo owe znaki starca uczyniły go odbiorcą informacji przekazywanych przez Chrisa. Bo według wierzeń dawnych plemion istnieją dwa rodzaje czasu – obiektywny i duchowy, z których ten drugi jest ważniejszy i bardziej realny. W tym czasie istnieje cykl Apokalipsa – Odrodzenie, podczas którego przyroda odnawia się. Pod koniec cyklu pojawia się Mulkurull – duch, który przybywa ze słońca przybierając często postać człowieka. Burton zaczyna rozumieć znaki. Udaje mu się odnaleźć Charliego. W rozmowie mówi Aborygenowi, że jest Mulkurullem, co ten akceptuje. Ciągły deszcz staje się dla adwokata granicą pomiędzy czasem obiektywnym i duchowym z jednej strony, z drugiej – symbolem nadchodzącej Apokalipsy.



„Rok niebezpiecznego życia" (1982)

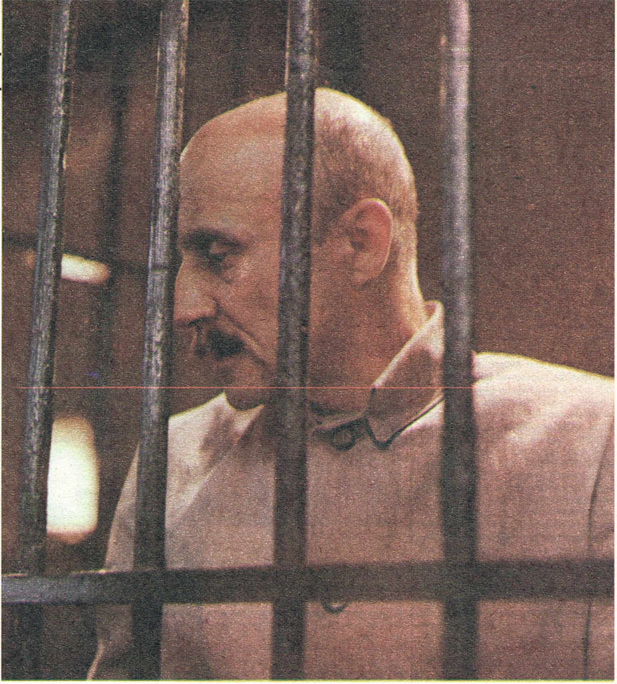
W ostatnim etapie wtajemniczenia Chris pokazuje Davidowi Jamadan – święte miejsce Aborygenów, które zbezcześcił utopiony na początku mężczyzna. Widzi święte figury Aborygenów, wizerunek Mulkurulla, sylwetki ubranych ludzkich kościotrupów – znak Apokalipsy. Wejścia do czasu snu strzeże przed nim jeszcze Charlie. Burton uderza go i ucieka. Przekroczył granice czasu realnego. Jest w czasie snu. Tego, którego istnienie przeczuwali Judy w „Hydrauliku" oraz Michael i Albert w „Pikniku", w którym na zawsze pozostała Miranda z koleżanką i panią McCrow. Tak jak one zrozumiał tajemnicę istnienia. Przestał bać się śmierci i może spokojnie czekać nad brzegiem morza na swój koniec. Nadpływająca ogromna wodna fala to symbol Apokalipsy kończącej kolejny cykl przyrody.

Wydaje się, że kluczem do właściwego odczytania drogi, jaką w tych czterech filmach przeszedł Weir, jest kilkakrotnie powtórzona scena, gdy z deszczu wyłaniają się jak zjawy czarne postacie tubylców. Weir, Szkot z pochodzenia, urodzony jednak w Australii, nie zna tak dobrze kultur dawnych plemion od wieków zamieszkujących antypody, jakby chciał. Owa tajemnica jest właściwie czymś, co można określić duchem Australii. Weir czuje, że coś takiego istnieje. To „coś" to właśnie owo nieznane w „Samochodach". W „Hydrauliku" jest pierwszy znak, że to spuścizna przeszłości. Lecz nie tej, jaką mogą się pochwalić przybysze z innych krajów lub ich potomkowie, co wydaje się wynikać z „Pikniku". Tajemnica tkwi gdzieś w spuściźnie po ludziach, po których została dzisiaj tylko garstka potomków zwanych Aborygenami. „Ostatnia fala" jest więc najdalszym krokiem Weira w przeszłość, bo przecież akcja „Samochodów" i „Hydraulika" toczy się we współczesności a „Pikniku" – w epoce wiktoriańskiej, gdy obecna kultura jeszcze raczkowała. To nieważne, że sama akcja „Ostatniej fali" również ma miejsce we współczesności. Bo głównym bohaterem filmu właściwie nie jest Burton, tylko spuścizna po dawnych kulturach plemiennych, która istnieje we wspomnieniach, symbolach czy wreszcie tkwi w samej mentalności Aborygenów. Ów Mulkurull to nic innego jak symbol samej australijskości. Przybierając postać Burtona, przybysza z zewnątrz, jak Weir, symbolizuje zgłębienie tajemnicy. Tej, której twórca poświęcił cztery znakomite filmy. I może dzięki wtajemniczeniu mógł potem zrobić wielki fresk „Gallipoli" z tym, że w tym obrazie bardziej niż metafizyka zaczęła interesować go socjologia. Jednak „Gallipoli" to również dzieło, w którym Weir poszukuje korzeni. Już nie jako Szkot, tylko jako Australijczyk.

Zresztą „Gallipoli" i „Rok niebezpiecznego życia" to już temat na inne opowiadanie, chociaż początkowa scena z tego ostatniego, przedstawiająca kukiełkowy teatrzyk cieni, oparty na indonezyjskich legendach, przypomina wcześniejsze dzieła Weira. Dalszy ciąg, zwłaszcza melodramatyczne zakończenie, sprawia zawód. Ale i tak, nawet gdyby reżyser nie nakręcił już więcej żadnego znaczącego obrazu, jego dotychczasowy dorobek zapewni mu trwałe miejsce w historii kina, nie tylko australijskiego. Ale nakręcił. To „Świadek" zrealizowany w USA.

WALDEMAR FLORYSIAK

Przykuwa uwagę w rolach, w których dostrzec można nierzadko nawet i przebłysk szaleństwa. Wybiera je starannie, szuka... Znamy go z licznych kreacji na małym i dużym ekranie, a także ze sceny warszawskiego Teatru Studio.



„Vabank II czyli riposta", reż. Juliusz Machulski

Wyższe piętro

Spotkanie z MARKIEM WALCZEWSKIM

„Ziemia obiecana", reż. Andrzej Wajda

● **Ma pan za sobą kilkadziesiąt ról teatralnych, filmowych i telewizyjnych. I dwadzieścia pięć lat pracy w zawodzie. Próby, spektakle, zdjęcia – właściwie bez przerwy. Ale obserwując pana od dawna sądzę, że w aktorstwie szuka pan ciągle czegoś nowego, innego niż to, co nazywamy aktorstwem realistycznym.**

– Skończyłem czterdzieści osiem lat. Myślę, że nadszedł czas rozrachunku z samym sobą, czas na podsumowanie dotychczasowych dokonań oraz czas rozważenia możliwości dalszego budowania swej osobowości aktorskiej. Miałem ogromne szczęście, że jako początkujący trafiłem na wybitnych reżyserów teatralnych, takich jak Grotowski i Szajna. A później Jerzy Jarocki i Konrad Swinarski rozwinęli we mnie cechy, których istnienia w sobie nawet nie podejrzewałem, a które wpływają od tego czasu na moje aktorstwo.

● **Czyli już wówczas zaczął pan myśleć jakby inaczej?**

– Jeszcze nie, ale rodziły się określone środki artystyczne, formuła artystyczna, która stworzyła mnie w istotny sposób, niezależnie od powierzanych mi ról czysto realistycznych.

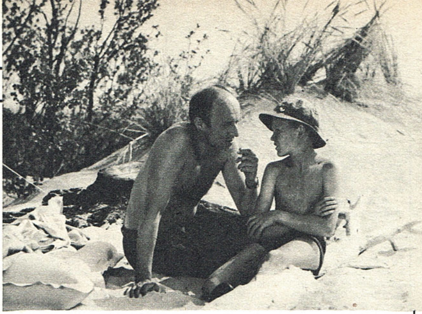
● **Deprecjonuje pan realizm?**

– Ale skądże! Byłbym nietolerancyjny. Szanuję każde dobre rzemiosło, odmienny niż mój sposób uprawiania sztuki. Sam grałem realistycznie. Przykładem niech będzie „Punkt przecięcia" Claudela w reżyserii Jerzego Kreczmara. Moje zabiegi w tym spektaklu, zabiegi całkowicie realistyczne, pozwoliły mi przeczuć własne możliwości zagrania kiedyś takiej roli odmiennie. Tej odmienności nie umiałem wtedy nawet określić.

● **A dzisiaj pan potrafi?**

– Tak, chociaż nie do końca. Odkryłem, że istnieje pewna pusta przestrzeń, którą można wypełnić, tak jak to robi czytelnik poezji doszukując się w tekście tego, co nie zostało powiedziane do końca i odbierając owe treści szerzej i subtelniej. W efekcie powstaje jakby „wyższe piętro", nadbudowane nad tekstem. Podobna sytuacja istnieje w aktorstwie. Jaśniej uświadomiłem to sobie pracując z Jerzym Grzegorzewskim nad „Bloomusalem" według Joy-

„Pasażerka", reż. Andrzej Munk



„Ruchome piaski", reż. Władysław Ślesicki

„Spotkanie na Atlantyku", reż. Jerzy Kawalerowicz

„Noce i dnie", reż. Jerzy Antczak

ce'a. Do tej roli przygotowywałem się dziewięć miesięcy, musiałem kilkakrotnie przeczytać tę trudną książkę, zinterpretować ją, przetrawić i szukać skrótowych formuł aktorskich, by jak najwierniej przedstawić Blooma. I teraz, kiedy pracuję z Grzegorzewskim ponownie, zrozumiałem, że dotychczasowe doświadczenia aktorskie ułożyły się w mojej świadomości w początkowo niezamierzony, a potem celowy, logiczny ciąg „wyższego piętra".

● **Czyli nauczył się pan wypełniać przestrzeń?**

– Każda przestrzeń plastyczna, w jakiej się znajdujemy, ma własny rytm, który wymaga odmiennego sposobu działania. Szczególnie „Parawany" Geneta i „Pułapka" Różewicza w reżyserii Grzegorzewskiego przyniosły mi zrozumienie tej idei. Ale jeszcze nie wiem, jak ją dalej rozwinę.

● **A jak wyglądają pańskie doświadczenia i przemyślenia związane z filmem?**

– Z filmem jest nieco inaczej. Film z założenia zobowiązuje do aktorstwa realistycznego. Nie można grać nienaturalnie, w oddaleniu od codzienności i otaczającej rzeczywistości. Ale tak jak w teatrze można zbudować „wyższe piętro", tak i w filmie istnieją podobne możliwości. Tworzyli i tworzą realizatorzy (Visconti, Buñuel, Fellini), którzy przedstawiane światy poszerzają, odmieniają struktury czasu i przestrzeni, dodają im właśnie „wyższe piętro". Niestety, nie miałem okazji grać w filmie tak wiele, jak w teatrze, toteż mam mniej doświadczenia w tej dziedzinie...

● **Zetknął się pan jednak w pracy z wieloma wybitnymi reżyserami filmowymi.**

– Niegdyś miałem kilka dni zdjęciowych u Andrzeja Munka w filmie „Pasażerka". Nie rozumiałem wówczas jego zabiegów twórczych – byłem na to zbyt młody – ale świetnie pamiętam szczególną atmosferę na planie i szczególny sposób pracy Munka. Dobrze też pamiętam pracę z Wajdą przy „Weselu". Bywały momenty, że Wajda planował powtórzenia czy też dokrętki, potem nagle prosił o przerwę, biegł do stołu montażowego i po kilku godzinach dokrętki nie były potrzebne – przez montaż Wajda otrzymywał taką postać sceny, jakiej pragnął. To ważne, aby twórcy, obok profesjonalizmu, charakteryzowali się rozmachem myślenia nie spętanym koniecznością panowania nad całością produkcji. Bo zdarza się, że reżysera obezwładnia proces kręcenia filmu, proces czysto techniczny. Na szczęście pracowałem z reżyserami, którzy na planie czują się swobodnie i takich niezwykle cenię. Na przykład Piotr Szulkin z jego „Golemem".

● **Rozumiem, że wszyscy oni osiągali owo „wyższe piętro".**

– Tak, robili filmy nietuzinkowe, gdzie poetyckość, choć nie jest to właściwe słowo, wzbogacała realistyczne obrazy, treść promieniowała psychologicznym podtekstem, co osiąga się niełatwo. Wydaje mi się, że teraz film polski ma dużą szansę. Istnieje cała plejada utalentowanych reżyserów, także z młodszego i najmłodszego pokolenia: Żebrowski, Kieślowski, Marczewski, Machulski. Wszyscy są doskonałymi zawodowcami i nie wezmą byle jakiego scenariusza. Ostatnio grałem u Dominika Wieczorkowskiego w „Grze w ślepca". Ten film przyniósł mi dużo satysfakcji.

● **Za to techniczne możliwości polskiej produkcji filmowej są dalekie od ideału. Organizacyjne zapewne też...**

– Właśnie. Ja dosyć szybko teraz się męczę. I mimo, że jestem dobrze przy-

ciąg dalszy na str. 18

„Golem", reż. Piotr Szulkin

ciąg dalszy ze str. 17

gotowany do sceny, przez zbyt długie oczekiwanie na planie czy przez wielokrotne powtórki tracę świeżość i popadam w mechaniczność, co oczywiście zubaża daną sekwencję i reżyserski zamiar. Dlatego najbardziej lubię pracować w telewizji.

● **Naprawdę? Przedkłada pan telewizję nawet nad teatr?**

Tak. Być może dlatego, że telewizja jest połączeniem teatru i filmu. Być może i dlatego, że tam istnieją warunki, by zapewnić aktorowi komfort pracy – ciszę i spokój. Również dlatego, że telewizja wytrzymuje przeniesienia sztuk teatralnych. „Matka" Witkacego nagrana dla TV nie była spektaklem drażniącym, mimo „ekstrawagancji" aktorskiej, jaką się tam posługiwałem. Najwspanialsze, że spektakle telewizyjne robi się na ogół szybko i sprawnie. Rolę króla Filipa w „Elżbiecie, królowej Anglii" w reżyserii Laco Adamika nagrałem w osiem godzin. Bardzo cenię Adamika, jego kunszt zawodowy i sposób pracy z aktorami. Adamik wcale nie zatrzymuje kamery, w trakcie kręcenia rzuca tylko uwagi, niezwykle cenne. I co najważniejsze – odpowiada mi tok myślenia Adamika. W dużej mierze mnie dopełnia.

● **A inni reżyserzy telewizyjni?**

– Rola, którą w swoim dorobku telewizyjnym cenię najbardziej, to „Eryk XIV" Strindberga w reżyserii Jerzego Gruzy. Gruza to dla mnie autorytet. Pozornie nie daje aktorom niczego, głównie na nich narzeka. Potrafi jednak znakomicie podrzucać aktorowi podteksty psychologiczne, robi to jakby z niesmakiem, ale trafia w dziesiątkę. Z nim praca na planie jest również sprawna i satysfakcjonująca.

● **Dużo teraz mówi się o uczciwości zawodowej. Jak pan interpretuje to pojęcie?**

– To bardzo ważna sprawa. Wielu reżyserów robi spektakle czy filmy z wewnętrznej potrzeby. Oczywiście, że każdy realizator musi myśleć i o tym, gdzie swój produkt sprzedać, pokazać, co w ogóle się z nim stanie. Ale w prawdziwej twórczości będzie to jedynie marginalny problem. Brzydzi mnie też, jak ktoś się upaja: „Ależ arcydzieło robię, ależ wszystkim dokopię, na pewno dostanę nagrodę". Jest w tym coś obrzydliwego i niemoralnego. Podobnie wygląda sprawa z aktorem. Nie przypominam sobie, abym kiedykolwiek zagrał przeciw partnerowi czy zespołowi. Uważam, że powinienem grać „pod kolegów" i oni są zobowiązani do tego samego. Rozstrzygnięcie, kto był lepszy, powinno paść poza nami. W momencie tworzenia nie mogę wymyślać numeru, który będzie odwracał uwagę od prowadzącego scenę aktora. Przecież wtedy głównie sobie robię krzywdę, wypaczając myśl autora czy reżysera, a nawet i partnera.

● **W jaki sposób przygotowuje pan rolę?**

– Bardzo ważne jest bym mógł w spokoju pomyśleć na jej temat, zebrać potrzebne informacje, ułożyć je sobie w głowie, przełożyć na język sceniczny. Nie myślę o oklaskach. To też jest związane z uczciwością. Gdy odniosę sukces, cieszę się, to oczywiste. Jednak każdy sukces nieco mnie trwoży – czy też nie przewróci mi w głowie i nie zacznę potem grać „pod" ten sukces, a więc w podobny sposób. A przecież należy zachować i uczciwość i świeżość.

● **To zapewne bywa trudne. Aktor w Polsce nie jest nababem, stawki są niskie, nie zawsze grywa się w telewizji czy w filmie. Pogoń za pieniędzmi może tę świeżość skutecznie likwidować.**

– Rzeczywiście. Gaża w teatrze niewielka, trzeba się jakoś zakrzątnąć. Co prawda, w jednym roku zarabia się więcej, w drugim mniej, to zależy od całego splotu okoliczności. Ale kiedy człowiek jest zmuszony do ciągłego zabiegania o robotę, przychodzi moment załamania psychicznego. Ja na przykład nie mam już siły grać i próbować codziennie. Jestem bardzo zmęczony, psychicznie i fizycznie. A tu trzeba dotrzymać zobowiązań. Nie ma czasu, by doładować wewnętrzny akumulator.

● **Czy mam rozumieć, że te czterdzieści osiem lat odczuwa pan jako pewien ciężar?**

– Nie, absolutnie nie. Ale oglądając Ralpha Richardsona, pana już mocno leciwego, w jednym z ostatnich jego filmów, odkryłem nagle, że można grać bez fikania koziołków, że istnieje jeszcze coś takiego, jak błysk oka, lekki gest.

● **Czy to aby nie zapowiedź pasywności aktorskiej?**

– Nie. Do pracy potrafię się zapalić. Jestem pasywny, ale w innych sprawach. Nie walczę, jak inni, o większe mieszkanie, ani o lepszy samochód, ani o modniejsze ciuchy. To wszystko bzdury. Rzeczy, które mijają. Przez całe życie towarzyszy mi myśl o przemijaniu, o śmierci.

● **Przecież wiem, że nie jest pan ponurym filozofem!**

– To wcale nie jest ponure, to po prostu wynik obserwacji samego siebie i otoczenia. Dlatego we wszystkich rolach starałem się zaprezentować sytuację psychologiczną bohatera w taki sposób, aby pokazać, że jego postępowanie wypływa nie tylko z obiektywnych uwarunkowań, lecz także z jego mentalności i psychiki.

Rozmawiała
MONIKA WYSOGLĄD

„Śmierć Prezydenta". reż. Jerzy Kawalerowicz

Nie tak dawno mieliśmy do czynienia z niezwykłym sukcesem „Niewolnicy Isaury". W programie TV jest już inny serial brazylijski – „Kto kocha, nie zabija" Daniela Filho, wkrótce następne. Polska nie należy do wyjątków: paryski „Le Monde" nazywa rok 1985 „rokiem Brazylii". Przy okazji zaś pisze o specyfice brazylijskiego serialu-rzeki. Oto fragmenty tego artykułu:

Sekrety powodzenia

„Baila Comigo" w programie TF 1, „Dancin'days" i „Niewolnica Isaura" w programie Canal Plus. Francuscy telewidzowie poznają to, co najpopularniejsze z produkcji wytwórni Rede Globo – serial, nazywany w Brazylii „novela".

Francja stała się więc dziewięćdziesiątym drugim, a zarazem jednym z ostatnich krajów europejskich, które uległy trującemu czarowi tych seriali-rzek, mających nieraz po 150 lub 240 odcinków. Wyświetla się je w Brazylii czterokrotnie w ciągu dnia. Przed telewizorami siedzi niemal cała ludność – od miliardera z Sao-Paulo do wieśniaka z Nordeste.

A przecież scenariusze są niesłychanie tradycyjne. Jest to swoisty trójkąt rodem z bulwarowego teatru: nieco miłości, mnóstwo zazdrości i nieustanne poszukiwanie społecznego powodzenia. Wszystko to dzieje się niezmiennie w mieszczańskich dzielnicach na południe od Rio. „Fabuła jest zawsze konwencjonalna – jak w westernie czy filmie sensacyjnym – mówi Daniel Filho, reżyser »Dancin'days«. – Bohaterowie spotykają się w trzydziestym odcinku, a potem przez kolejne sto dwadzieścia zwalczają przeszkody stojące na drodze ich miłości. Jesteśmy spadkobiercami kubańskich i meksykańskich melodramatów, które tak pięknie rozkwitły w powieściach radiowych. Wzbogaciliśmy te melodramaty o wielką tradycję europejskich, XIX-wiecznych powieści odcinkowych, których autorzy potrafili nasycać te niekończące się historie niezmiernie interesującymi, wręcz pasjonującymi epizodami, nie mającymi żadnego związku z główną osią fabuły".

„Novela" wyświetlana codziennie od 1962 roku w brazylijskiej TV ukształtowała stopniowo swój specyficzny język, wyzwalając się z konwencji filmowych i teatralnych. Ten język cechują zbliżenia, długie ujęcia-sekwencje, realizm dialogów bliskich codziennemu, potocznemu językowi.

Produkcja codziennie dwóch godzin czterdziestu minut fikcji wymaga przemysłowej organizacji. Już w okresie pracy nad scenopisem, dokładnie analizowanym przez specjalistów od marketingu, ustala się plan zdjęć, dekoracje, angażuje aktorów, którzy będą musieli uwolnić się od innych zajęć na pół, a może nawet na cały rok. Większość gwiazd to aktorzy teatralni, ale na stałych kontraktach z Rede Globo. Na takich samych umowach są również scenarzyści, pracujący w rytmie jednego odcinka dziennie, z sześcioma tygodniami wyprzedzenia przed wyświetleniem owego odcinka w TV. W wytwórniach pracują nieustannie ekipy wideo i kamery. W sumie przy „novelas" zatrudnionych jest na stałe tysiąc pięćset osób.

Wyświetlanie każdego odcinka seriali przerywają co 12 minut reklamy. Dochód z nich pozwala pokryć koszty produkcji seriali, których jeden odcinek kosztuje przeciętnie około dwudziestu pięciu tysięcy dolarów. Firma Globo zapewnia oprawę muzyczną (ma własną wytwórnię płytową), rekwizyty, stroje. „Novela" to wspaniałe narzędzie lansowania i reklamy. Wystarczyło, że w jakimś serialu jeden z bohaterów czytał „Pamiętniki Hadriana" Marguerite Yourcenar, aby już nazajutrz nastąpił prawdziwy szturm na księgarnie w Rio i Sao-Paulo! Specjaliści od marketingu z uwagą rozważają każdą nową propozycję. Specjalna firma ankietuje regularnie telewidzów, zbiera ich opinie o scenariuszach, bohaterach. Spotkania z widzami są filmowane i analizowane przez producentów i scenarzystów, dokonujących niejednokrotnie zmian w już kręconych serialach.

Bo w przeciwieństwie do amerykańskich czy europejskich seriali, brazylijskie „novelas" to gatunek „otwarty". Aktorzy, realizatorzy, scenarzyści już od początku realizacji przeżywają prawdziwą przygodę. Jeżeli serial okaże się sukcesem, to można go przedłużyć nawet do stu siedemdziesięciu odcinków! „Wszystko może się zdarzyć – zwierza się jeden z aktorów. – Można zacząć jako księgowy, a na końcu stać się lotnikiem". To zdanie się na bieg przypadku nadaje brazylijskim serialom szczególny realizm. „Kiedy kręcono «Casablankę», film Michaela Curtiza, Ingrid Bergman aż do końca nie wiedziała czy zostanie z mężem, czy też ucieknie z Humphreyem Bogartem – opowiada Daniel Filho. – Dzięki tej niepewności powstał jeden z najpiękniejszych filmów miłosnych w historii kina". Ten proces stałej produkcji seriali za główny cel stawia sobie jednak włączenie do fabuły aktualnych realiów społecznych i politycznych Brazylii. „Novela"

Manilia Pera i Claudio Marzo w filmie „Kto kocha, nie zabija", reż. Daniel Filho

Lucelia Santos

Fot. R. Sumik

mówi więc o wszystkim: o zapobieganiu ciąży, sztucznych poronieniach, skandalach budowlanych, korupcji polityków. Nie padają wprawdzie żadne konkretne nazwiska, ale aluzje są aż nadto jasne dla wszystkich widzów.

Seriale brazylijskie przeżywają dzisiaj kryzys, chociaż zachowały swoją klientelę, składającą się przede wszystkim z kobiet. Część publiczności czuje się jednak znużona niezmiennymi stereotypami, pragnie mniej sztucznej wizji życia społecznego. Globo zdaje sobie sprawę, że nie sposób przedłużać w nieskończoność złotego wieku tej formy audiowizualnej. Powoli więc przerzuca się na produkcję mini-seriali. Nie ma to jednak nadal nic wspólnego z międzynarodowymi standardami. Brazylijski mini serial liczy sobie co najmniej 25 godzinnych odcinków. Te mini seriale cechuje większa dbałość o formę, dramaturgiczną konstrukcję, ciekawsza problematyka. I tak najpopularniejszy serial „Bem Amado" został osnuty przez Diasa Gomeza na tle życia małego miasta, będącego swoistym mikrokosmosem rzeczywistości społecznej i politycznej Brazylii.

Ale najbardziej zdumiewa międzynarodowy sukces brazylijskich seriali. Dlaczego te tak specyficznie brazylijskie historie interesują Amerykanów, podbijają Szwedów, pasjonują Włochów, którzy mieli okazję do zapoznania się już z trzema „novelas"? Roberto Ireneu Marinho z kierownictwa Globo tłumaczy to tym, że „programy o wyraźnych, specyficznych cechach narodowych odróżniają się od standardowych i w zamierzeniu międzynarodowych produktów wyświetlanych przez większość telewizji". To wyznanie wiary znalazło niespodziewanie echo w artykule Luigi Cancriniego, recenzenta dziennika Włoskiej Partii Komunistycznej „Unita": „Prawdziwy sekret brazylijskich seriali telewizyjnych to realizm języka. Te seriale oparte są na drobiazgowej narracji o najprostszych, najpowszedniejszych wydarzeniach". W tej skrajnej prostocie tkwi możliwość zaprezentowania bohaterów, którzy są zrozumiali dla wszystkich."

Opr. MOL

Moja historia kina (67)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Chaplin

5. CHAPLIN NA PLANIE

Chaplin chętnie wspominał wytwórnię Keystone i jej sposoby pracy. „«Co pan sądzi o tym pomyśle?» pytał Sennett, albo też: «W centrum, na Głównej ulicy, jest powódź». Takie słowa rodziły keystonowską komedię (...) Ten uroczy duch improwizacji był rozkoszą – bodźcem dla naszej inwencji twórczej. Miało się taką swobodę – żadnej literatury, żadnych pisarzy, po prostu jakiś pomysł, wokół którego budowaliśmy gagi, a potem tworzyliśmy fabułę w toku roboty".

W innym miejscu „Mojej autobiografii" Chaplin opowiada, że niekiedy długo nie potrafił znaleźć pomysłu do komedii, aby ekipa jednak nie czekała, kazał budować dekoracje – chociaż miał zaledwie mętną ideę filmu w głowie – a nawet organizować plan. Męczył się w ten sposób nawet przez cały dzień (w wytwórni Keystone musiał zaś robić czasem dwa filmy w tygodniu). „Niekiedy mój umysł napinał się jak skręcony sznur (...) – pisze. – Nic nie wymaga takiego umysłowego pogotowia, jak obmyślanie i reżyserowanie komedii". Albo: „Dziennikarze zapytywali mnie, w jaki sposób przychodzą mi pomysły do filmów, i po dziś dzień nie potrafię na to odpowiedzieć w sposób zadowalający. Z biegiem lat odkryłem, że pomysły przychodzą dzięki silnemu ich pragnieniu; ustawicznie pragnąc, umysł staje się jakby wieżą strażniczą wypatrującą zdarzeń mogących poruszyć wyobraźnię; muzyka czy zachód słońca może być zalążkiem pomysłu".

Dowodem, że film się udał, był dla Chaplina śmiech publiczności. Ale także jego własna reakcja, której ufał. „To nie jest żaden narcyzm – mówi – bo potrafię z przyjemnością oglądać pewne sekwencje moich filmów, a z odrazą inne (...) Jeżeli autor nie ma emocjonalnego stosunku do własnego dzieła, to nie może wymagać tego od publiczności. Szczerze mówiąc bawię się na moich komediach bodaj lepiej od widzów".

Swój keystonowski okres zsumował w ten sposób: „Wiele się nauczyłem w wytwórni Keystone i wiele też nauczyłem wytwórnię. W owych czasach niedużo tam wiedzieli o technice, sztuce reżyserskiej czy akcji, ja zaś przyniosłem im to wszystko z teatru. Nie bardzo też znali się na naturalnej pantomimie. Robiąc układ sceny reżyser nakazywał trzem czy czterem aktorom stawać prymitywnie szeregiem naprzeciw kamery, po czym jeden z nich posługując się najszerszymi gestami wykonywał pantomimicznie «Chcę ożenić się z pańską córką» wskazując siebie, potem palec, na którym się nosi obrączkę, wreszcie dziewczynę. Ich mimika miała niewiele wspólnego z subtelnością czy skutecznością, toteż wyróżniałem się tu przez kontrast".

Już w pierwszych filmach, w których występował, zaskakiwał oryginalnymi zagraniami. Conklin opowiada, że jednym z pierwszych gagów Chaplina było posługiwanie się lewą ręką: w momencie kiedy oto zamykające się drzwi miały już uderzyć go w twarz, a widzowie czekali na gest ręki prawej, Charlie w ostatniej chwili wyciągał lewą. Ten gag należał jednak do „wrodzonych", gdyż Chaplin był mańkutem. Ale były też „odziedziczone" czy podpatrzone. Swój sławny przepraszający uśmiech, z palcami dotykającymi warg, miał podobno po matce; zaś pamiętne mijanie rogów ulicy, kiedy to zakręcał w miejscu, z uniesioną jedną nogą, podpatrzył w dzieciństwie u pewnego starca. Resztę wymyślił, albo wyniósł ze sceny. Chodził kaczym chodem, kłaniał się melonikiem chwytając go od tyłu, jak żongler igrał bambusową laseczką. Przykłady można by mnożyć.

Biografowie Chaplina zgodnie piszą o jego sprawności fizycznej i akrobatycznych umiejętnościach. Nabył je znów na scenie. Potrafił potykać się, przewracać, fikać koziołki na różne sposoby. Był jak piłka. Minney uważa go za lepszego sportowca od głośnego w tym względzie Douglasa Fairbanksa. Nawet jako starszy pan – powiada – jeszcze ćwiczył na drążku.

Jego filmy nie należały do odkrywczych pod względem „językowym". W pierwszych burleskach Chaplina – zauważa Bonnitzer – wszystko rusza się, przemienia, sypie niby w kalejdoskopie, lecz dzieje się to w jednej dekoracji i przed nieruchomą kamerą. Dodajmy: burleska filmowa w ogóle nie rozwinęła nazbyt ani – jak to nazywam – gramatyki, ani stylistyki kina; wzbogaciła natomiast prozodię (sztukę „budowy wiersza"). Chaplin pisze: „Osobiście nie cierpię wymyślnych efektów, zdjęć robionych przez otwór kominka, od strony płonącego tam kawałka węgla, albo wędrowania razem z aktorem przez hall hotelowy, tak jakby go eskortowano na rowerze (...) Moje własne ustawienie kamery opiera się na ułatwieniu aktorowi choreografii jego ruchów".

Chaplin od początku operuje większymi całościami narracyjnymi jako podstawowym budulcem. Reszta dzieje się na planie, w świecie przed obiektywem. Chaplin – niby reżyserzy wierzący w rzeczywistość, a nie w obraz (zgodnie z określeniem Bazina) – pozwala rzeczywistości przed kamerą wypowiedzieć się niejako „samej".

Ośrodkiem tej rzeczywistości jest, rzecz jasna, postać Charliego. A nawet można powiedzieć, że on sam jest tą rzeczywistością. Roland Barthes w pięknym eseju o Grecie Garbo, porównując jej twarz z „umęczoną twarzą" Chaplina, pisze o prawzorze ludzkiego oblicza. Twarz Chaplina to zarazem niby maska clowna (jak zresztą jego strój). Ale takie w tej postaci jest bogactwo znaczeń, że nawet pojęcie „clown" zastosowane do niej, określa zarówno co w niej jest ogólne, z tradycji błazna cyrkowego czy music-hallowego, jak też szczegółowe, np. skarykaturowany przez Chaplina londyński cockney z 1911 roku, jak chce Mitry (w książce „Charlie i Chaplinowskie «zmyślenie»"). A inni jeszcze nazywają tę postać zbiedniałym dziewiętnastowiecznym Anglikiem, który trafił do dwudziestowiecznej Ameryki pozbawionej złudzeń. Jest ta postać wreszcie, i przede wszystkim, samym Chaplinem wraz z jego biografią. „Zaraz (...) na początku (...) kariery Chaplin mógł wnieść coś nowego i oryginalnego – zauważa Minney. – Było to zupełnie odmienne od oklepanej rutyny, której trzymali się wszyscy aktorzy Sennetta (...) Mógł wykorzystywać swe własne wspomnienia z dzieciństwa, wszystkie przykrości i niepowodzenia (...)". I niechże nie brzmi to „dzieciństwo", te „przykrości i niepowodzenia" – poczciwie, jak w wielu biografiach artystów. Ślady tamtych przeżyć w dziele Chaplina wyglądają znacznie drapieżniej. Postać Charliego jest nie przypadkiem na początku „grzeszna". Wspomniałem wcześniej o tym. Może przeżyte nieszczęścia były wtedy jeszcze zbyt świeże, może jeszcze Chaplin brał swoim dziełem odwet na „złym świecie". Zresztą „grzeszność" Charliego polega też na tym – i tu widzę jeden z momentów genialności dzieła – że Charlie rodzi się, jak rodził się nasz gatunek. Chaplin sam gdzieś pisze, iż człowiek, będąc zwierzęciem pierwotnym, ma przede wszystkim zmysł przetrwania, skutkiem czego najpierw rozwija się jego pomysłowość, dopiero później dusza.

Z końcem 1914 roku, żegnając się z wytwórnią Keystone, Chaplin rozstawał się z nią z pewnym wzruszeniem, mimo niełatwego startu. Stosunek kolegów do niego stał się życzliwy, kiedy widzieli jak błyszczy umiejętnościami i talentem. Personel techniczny nazywał go poufale „Charlie" i chętnie asystował – owa zawsze pierwsza publiczność każdego reżysera i aktora – podczas realizacji jego filmów, żywo reagując. Nawet wobec Mabel Normand, z którą często miewał na pieńku, po latach nie szczędził dobrych słów. Opisał jej uroki („była prześliczna, o dużych oczach z ciężkimi powiekami i pełnych wargach, których kąciki unosiły się delikatnie wyrażając humor i wszelkie odmiany nastroju"), jej wesołość, koleżeńskość i wspaniałomyślność, i że „wszyscy ją uwielbiali". Najcieplej wspominał jednak Mack Sennetta, pisząc o jego pomocy w trudnych początkach, chociaż i o jego wymaganiach. I mówił, że Sennett stał się dla niego wzorem. „Bo choć był równie jak ja nieuczony – pisze – wierzył we własny gust i natchnął mnie taką samą wiarą".

■

Mabel Normand

„Purpurowa róża z Kairu" jest dla mnie najlepszym filmem, jaki w tym roku pokazał festiwal w Cannes. I niech tu nie zaciemnia sprawy brak najnowszego filmu Woody Allena na oficjalnej liście nagród. „Purpurowa róża" wyświetlona została poza konkursem. Nagrody głównego jury dostać nie mogła. Słusznie natomiast dostała Nagrodę Krytyki (FIPRESCI), z satysfakcją na nią głosowałem.

Swoją komedią retro odpowiada Allen tym krytykom, którzy pomawiali go o powtarzanie się (choć powtarzanie się nie musi być dla komika zarzutem, vide Chaplin, Lloyd czy Tati). Porzucił mianowicie celnie wyśmiewaną sferę nowojorskiej cyganerii z filmów takich, jak „Annie Hall", „Manhattan" czy „Zelig", by uczynić bohaterką – ale i nosicielką konstrukcji ideowej – niezręczną kelnerkę z podrzędnej knajpy w dobie Wielkiego Kryzysu.

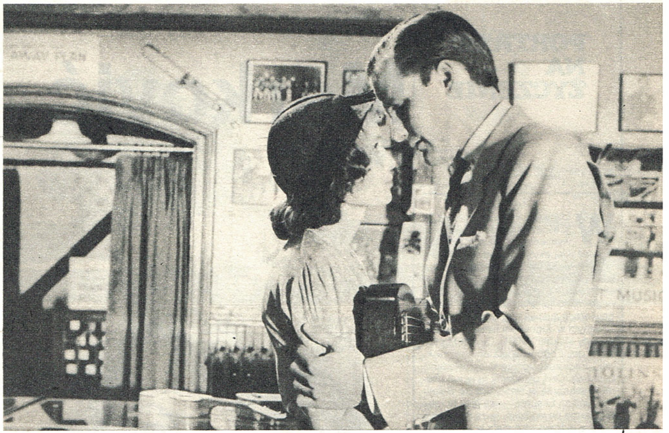
Oczywiście taka zmiana środowiska pociągała nieodzowną zmianę również w pomyśle na film i na jego siłę komiczną. Tworzywem nie mogły być dłużej snobizmy i kompleksy inteligencji z Greenwich Village, tylko świat doznań zahukanej kelnereczki z przedmieścia. Jednak wykpienie świętej naiwności prostaczków było zadaniem zbyt łatwym dla Allena („Czemu nie nauczył się pan po angielsku?" – pytano Salvadora Daliego. „Lubię tylko rzeczy trudne!" – odpowiedział w stylu godnym Allena). I dlatego za teren działania obrał sobie reżyser nic mniejszego, niż stosunek sztuki do rzeczywistości.

Pomysł, jak jajko Kolumba. Wielu krążyło wokół, a nikt dotąd na to nie wpadł. Pół wieku temu Ilja Erenburg nazwał Hollywood „fabryką snów" i cały świat ochoczo podchwycił tę definicję, zawsze jednak w przenośnym, uogólnionym sensie. Zrobił to zresztą także Allen w swych „Stardust Memories" (1980). Były one kolejnym rozrachunkiem z hipokryzją inteligencji, tyle, że bardziej od innych autobiograficznym i mówiącym o świątku filmu. Środowisko fabrykantów snów widziane tam było od wewnątrz, od strony tych, którzy widowiska ekranowe produkują. Jednak większość obywateli naszego wieku styka się z „fabryką snów" nie przy produkcji, ale przy konsumpcji jej wytworów.

Fabularnym chwytem, pierwszorzędnie oryginalnym, który umożliwił organizację całego materiału, stało się założenie, że aktor popularnego filmu zejdzie w trakcie wyświetlania z ekranu i wyjdzie z sali kina z prostoduszną kinomanką, zakochaną w jego ekranowym obrazie. Jest tak, jak z realistyczną baśnią ludową: przyjmuje się na początku istnienie czapki-niewidki, a potem akcja toczy się logicznie i konsekwentnie.

Dodatkowymi założeniami „Purpurowej róży", ale ściśle już realistycznymi są: wybór dla tego „zekranuzstąpienia" – typowo hollywoodzkiego romansu salonowego z życia sfer wyższych, nakręconego rzekomo gdzieś około roku 1933 oraz zderzenie go z reakcjami potulnej mieszczki, znużonej kryzysem i mężem, zawodowym bezrobotnym. Z takimi kartami siada Allen do gry i rozgrywa partię wspaniale.

Punktem wyjścia jest fenomen bezkrytycznej fascynacji kinem. Grana przez Mię Farrow Cecylia – utrzymująca niepracującego męża, ciągle zagrożona wylaniem z pracy i na domiar gnębiona poczuciem małej przydatności życiowej – buduje sobie nieśmiały kącik niespełnionych marzeń w fotelu dzielnicowego kina Klejnot. Co tydzień (zmiana programu raz na 7 dni) ucieka z nędznego



Mia Farrow i Jeff Daniels

Purpurowa róża z Kairu

życia w zastępczą rzeczywistość salonowego, egzotycznego, sentymentalnego widowiska hollywoodzkiego. Ściśle według schematu projekcji (identyfikacji, opisanego przez Morina w „Filmie, albo człowieku wyobrażalnym": przerzuca wszystkie swoje marzenia na powabne zjawy ukazujące się w ramie ekranu i przejmuje się niebywale ich półtoragodzinnymi przeżyciami, przyjmując je za własne. Cecylia jest klinicznie czystą reprezentantką klasy pracującej, która – jak to bezbłędnie opisywały podręczniki socjologii z wczesnych lat 50-ych – daje się odciągnąć przemysłowi rozrywkowemu od walki o lepsze jutro na rzecz nieszkodliwych rojeń o indywidualnym szczęściu. Zatem – jeszcze nic oryginalnego.

Oryginalne jest dopiero to, że marzenia Cecylii się materializują. Magia ekranu, mówi Allen, jest ogromna: potrafi zaharowanym dziewczynom wynagrodzić brak miłości, piękna, komfortu i bezpieczeństwa. Czyż więc nie jest w pełni logiczne, że ta sama magia wywabi z ekranowej akcji urodziwego Toma Baxtera, by go zapoznać z zakochaną w nim Cecylią, chłonącą jego perypetie roziskrzonymi z tęsknoty oczyma? Cecylia nie sądzi, by było to coś niemożliwego.

Tom Baxter jest skromnym archeologiem, którego pod piramidami odkryło i zabrało ze sobą hałaśliwe towarzystwo amerykańskich milionerów, by prowadząc młodego uczonego od bankietu do przyjęcia, wszystko w najlepszym stylu hollywoodzkim wczesnych lat dźwiękowych (który Allen imituje ze skutecznością, wykazaną już w „Zeligu"). Baxter jednak jest młodzieńcem szlachetnym i blichtr światowości już go rozczarował, ucieka więc z filmu w momencie, gdy jego towarzystwo szykuje się do kolejnej proszonej kolacji.

Idylla Cecylii z jej bożyszczem trwa jednak krótko. Allen korzysta z okazji, by śmiech widza skierować przeciw obiektowi poważniejszemu niż naiwna dziewczyna z prowincji – przeciw głupocie seryjnego produktu fabryki snów. Tom zaprasza Cecylię do auta, które jednak nie zapala, gdyż nie ma kluczyka, choć w filmach auta Toma zawsze ruszały, kiedy trzeba, bez żadnych kluczyków. W restauracji nie przyjmują makietowych dolarów, drukowanych dla potrzeb filmu. Tom nie wie, co to „ciąża" i „kościół", bo o tym w filmach nie bywa mowy, a co gorsza po upojnym pocałunku zupełnie nie wie, co robić dalej i bezradnie czeka na zaciemnienie.

Tymczasem na ekranie – pełna konsternacja! Aktorzy pozbawieni Toma nie mogą grać dalej i speszeni dyskutują, co począć. Publiczność się wścieka: „Tylko gadają i nic się nie dzieje? Oddać forsę!". Zaalarmowany producent ze zgrozą liczy straty w dolarach („Może to jakieś zakłócenia magnetyczne?") i na miejsce wydarzeń wysyła Gila Shepherda, aktora kreującego Toma (naturalnie gra ich obu ten sam Jeff Daniels). Ten, w przeciwieństwie do swego Toma, twardo kroczy po ziemi. Zręcznie podrywa Cecylię („Niech pani nie traci czasu z fikcją!"), naprowadza akcję wyświetlanego filmu na właściwe tory, a zakochanej Cecylii prawdziwymi dolarami kupuje w sklepie muzycznym ukulele, po czym stwierdza przytomnie, że miłość od pierwszego wejrzenia zdarza się tylko w kinie...

Woody Allen nie ma złudzeń co do hollywoodzkiej *mass culture*, nawet jeśli świadomie ubiera ją w stroje retro z okresu Wielkiego Kryzysu. Jego zjadliwa krytyka ujawnia karykaturalnie przepaść między kinem a życiem. Ale przecież... taśma kręci się dalej, a reżyser Allen jest w końcu jednym z jej fabrykantów. Demaskatorstwo? Litość dla biednej, oszukanej Cecylii to w końcu uczucie, które dziecinnie łatwo wywołać filmowymi środkami. Film Allena kończy się inaczej, dialektycznie.

W dzielnicowym kinie zdejmuje się z frontonu napis „Purpurowa róża z Kairu", by umieścić w zamian nowy tytuł, „Panowie w cylindrach", jak najbardziej przecież rzeczywisty. I znowu Cecylia siedzi na widowni kina Klejnot, roziskrzonymi oczyma wpatruje się w tańczącego Freda Astaire, znowu gotowa kochać, znowu gotowa zapomnieć o świecie bożym, brudnych naczyniach i mężu-pijaku. Magia ekranu...

Nie. Woody Allen, wyzbyty wszelkich złudzeń, nie jest jednak burzycielem mitów. Nawet jeśli świat marzeń i fantazji musi wyprzedzać i przerastać rzeczywistość. Oszukańczy status aktora, żyjącego w fikcyjnych sytuacjach, jest mimo wszystko godzien zazdrości. Któż może się z nim równać we władaniu reakcjami otoczenia? Reżyser wyjątkowo nie zagrał w tym swoim filmie sam, dobierając Jeffa Danielsa pod kątem aparycji standardowych amantów hollywoodzkich z lat 30-tych. Ale *per procura* rozmawia z nami na swój własny temat, na temat magika zabawiającego siedzące ciągle w kinie Cecylie. Nic dziwnego, że jest wobec Toma Baxtera, Gila Shepherda, Jeffa Danielsa i... Woody Allena równocześnie krytyczny i wyrozumiały.

JERZY PŁAŻEWSKI

THE PURPLE ROSE OF CAIRO, reż. Woody Allen, USA

PORTRET NA ŻYCZENIE

OLIVERA Marković

„Co z Waszym pismem – raz ukazuje się w kiosku w czwartek, to znów w piątek, a nawet w sobotę – i zdarza się, że nie trafiam na numer!" – pisze Czytelnik z Tarnowa. Także wielu innych. Niestety, regularność dystrybucji zupełnie nie zależy od nas. Chętnie czytamy listy dotyczące treści numerów, korygujemy błędy, staramy się spełniać życzenia. W tych sprawach jesteśmy w stanie coś zrobić, ale nakład, papier i rozpowszechnianie to już co innego. Dlatego tego rodzaju skargi kierujemy do odpowiedzialnych instytucji.

Widzowie pamiętający filmy z lat sześćdziesiątych bez wahania wymieniają nazwisko tej jugosłowiańskiej aktorki wśród najpiękniejszych gwiazd ówczesnego kina. Smukła, ciemnooka, emanująca energią była zawsze ozdobą ekranu. I nic dziwnego, że to jej właśnie Andrzej Wajda powierzył tytułową rolę w swoim zrealizowanym w Jugosławii filmie „Powiatowa lady Makbet" (1961). Olivera Marković w pełni odpowiadała opisowi pięknej i tragicznej bohaterki opowiadania Leskowa. Dziś oglądamy ją w roli charakterystycznej w filmie Branko Baleticia „Balkan Ekspres" – ale jaka to rola! Wystarczy powiedzieć, że za tę właśnie kreację aktorka otrzymała w roku 1983 zaszczytną nagrodę na festiwalu w Puli.

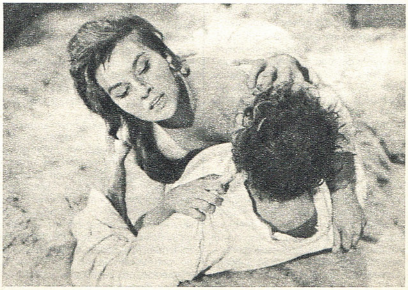
Urodzona w 1930 roku w Belgradzie, ze sceną związała się jeszcze jako studentka historii sztuki. Była aktorką zespołów studenckich, a powodzenie skłoniło ją do zmiany kierunku studiów. Od początku występowała też w filmie. Ról było wiele; na naszych ekranach pojawiła się po raz pierwszy w filmie „Bez rozkładu jazdy" (1959). Grała młodą, wojenną wdowę – obiekt zainteresowania mężczyzn, kobietę z charakterem, która rozsądnie myśli o urządzeniu sobie życia. Potem był „Skrawek błękitnego nieba" (1960), partyzancki epos „Kozara" (1962). No i role komediowe – przede wszystkim w zabawnym studium obyczajowym „Ludwiku do rondla!" (1963). Dodajmy, że odnosiła równocześnie sukcesy na estradzie jako piosenkarka. Z tego niezmiernie aktywnego okresu w karierze aktorki pochodzą także filmy „Męski piknik" (1964), „Zgliszcza Radopolje" (1963) oraz nie wyświetlana w Polsce „Podróż służbowa": za kreację w tym filmie otrzymała swą pierwszą „Złotą Arenę" na festiwalu w Puli w 1964 roku.

„Balkan Ekspres", reż. Branko Baletić

Jest także cenioną aktorką teatralną. Związana z zespołem Teatru Dramatycznego w Belgradzie, gra w repertuarze współczesnym i klasycznym – do dziś pamiętna jest jej kreacja Maszy z „Trzech sióstr" Czechowa. W latach sześćdziesiątych teatr wysunął się na pierwsze miejsce, ale nie pozostała długo poza ekranem. Wystąpiła w dwóch filmach włoskich – „Polecenia dla gangstera" (1968) i „Bestia" (1972), na naszych ekranach oglądaliśmy ją w filmach „Daleko od słońca" (1969) i „Wieniec Petrii" (1980). Chętnie występuje w rolach charakterystycznych i choć nadal jest żywiołowa, jej gra zyskała pewien nieuchwytny dystans wobec postaci. Warto przyjrzeć się bliżej Ciotce w „Balkan Ekspresie". ■

„Kozara", reż. Veljko Bulajić

„Powiatowa lady Makbet", reż. Andrzej Wajda



KIM JEST TEN CZŁOWIEK

POLSKA, 1984

Reżyseria: EWA I CZESŁAW PETELSCY. Scenariusz według własnej powieści: M. M. Gromar. Zdjęcia: Jerzy Jaruga. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Scenografia: Jerzy Skrzepiński. Kierownictwo produkcji: Wiesław Grzelczak. Wykonawcy: Henryk Talar (Adam Iwiński), Ewa Szykulska (Maria), Wieńczysław Gliński (płk Kuziemski), Krzysztof Chamiec (mjr Stanisław), Witold Pyrkosz (śledczy), Mirosława Nyckowska (sąsiadka), Włodzimierz Adamski (Stefan), Franciszek Trzeciak (kasiarz), Jan Konieczny (krupier), Janusz Kłosiński (Puncel), Jerzy Molga (prokurator), Tadeusz Teodorczyk (Wolf), Halina Głuszkówna (właścicielka pensjonatu) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Iluzjon" przy współpracy Filmovego studia Barrandov (CSRS). Barwny. Czas wyświetlania: 107 min.

Klasyczny dramat szpiegowski osnuty wokół wydarzeń autentycznych: wiosną 1939 r. niespodziewanie powołany do „dwójki" oficer dąży do zdemaskowania niemieckiego agenta w polskim kontrwywiadzie.

PISMAK

POLSKA, 1984

Reżyseria: WOJCIECH JERZY HAS. Scenariusz według własnej powieści: Władysław Terlecki. Zdjęcia: Grzegorz Kędzierski. Muzyka: Jerzy Maksymiuk. Scenografia: Andrzej Haliński. Kierownictwo produkcji: Konstanty Lewkowicz. Wykonawcy: Wojciech Wysocki (Rafał), Gustaw Holoubek (sędzia śledczy), Zdzisław Wardejn (Szpicbródka), Jan Peszek (Sykstus), Janusz Michałowski (lekarz więzienny), Gabriela Kownacka (Maria), Hanna Mikuć (kochanka Sykstusa), Marzena Trybała (przyjaciółka Szpicbródki), Gustaw Lutkiewicz (naczelnik więzienia), Jerzy Zelnik (pisarz), Grzegorz Herominski (garbus), Jan Paweł Kruk (strażnik) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Rondo". Barwny. Czas wyświetlania: 118 min.

Lata I wojny światowej. Marzący o karierze literackiej dziennikarz wykorzystuje swój pobyt w więzieniu do podjęcia pracy nad powieścią, której bohaterami stają się ludzie z jego najbliższego otoczenia.

ROMANS Z INTRUZEM

POLSKA, 1984

Scenariusz na motywach powieści Wacława Bilińskiego „Koniec wakacji" i reżyseria: WALDEMAR PODGÓRSKI. Zdjęcia: Wiesław Rutowicz. Muzyka: Waldemar Kazanecki. Scenografia: Zenon Różewicz. Kierownictwo produkcji: Krzysztof Kierzkowski. Wykonawcy: Aleksander Mikołajczak (Adam Kossowicz), Klaus-Peter Thiele (Ernst Hochmań), Katarzyna Pawlak (Helena), Zbigniew Buczkowski (plutonowy Zenek), Ryszard Kotys (kapral Matula), Kazimierz Meres (płk Klon), Arkadiusz Bazak (kpt Wolski), Tomasz Zaliwski (mjr Wilczyński), Barbara Dzido-Lelińska (Rosenblattowa), Michał Szewczyk (Kubicki), Mirosław Szonert (płk Łoś), Stanisław Janoszyński, Janusz Dziubiński, Marek Kołodziejczak, Tadeusz Kubiatowicz (oficerowie niemieccy) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Profil". Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 92 min.

Dramat sensacyjny. Akcja rozgrywa się na przełomie sierpnia i września 1939 r. Oficer kontrwywiadu otrzymuje zadanie ochrony niemieckiego antyfaszysty, który przeszedł na polską stronę z wiadomością o planowanej agresji.

CZTERY PORY ROKU

POLSKA, 1984

Scenariusz, reżyseria, zdjęcia, scenografia i muzyka: ANDRZEJ KONDRATIUK. Kierownictwo produkcji: Ryszard Straszewski. Wykonawcy: Andrzej Kondratiuk (On), Iga Cembrzyńska (Marynia), Arkadiusz Kondratiuk (ojciec), Krystyna Kondratiuk (matka), Janusz Kondratiuk (brat). Głosów użyczyli: Krzysztof Gosztyła, Józef Pieracki i Andrzej Żarnecki. Produkcja: Andrzej Kondratiuk przy pomocy PRF „Zespoły Filmowe". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 77 min.

Niezwykle osobista refleksja na temat związków współczesnego człowieka z przyrodą. Film zrealizowany w warunkach domowych – przeznaczony dla widzów kin studyjnych i DKF-ów.

FILM – magazyn ilustrowany

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93;
REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

Warszawa, 1985.09.01. NR 35 przekazano do drukarni 1985. 08.09. Zam. 1300. W-107

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Czesław Dondziłło (redaktor naczelny, tel. 45-53-25), Elżbieta Dolińska, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Alicja Szmigielska. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie ich skracanie.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

ZDJĘCIA: Ph. Doumic; R. Sumik; Ciné Revue; Le Figaro; Film–Szinhaz–Muzsika; Libération; Paris Match; Première; PRF „Zespoły Filmowe"; arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 390 zł, półroczna – 780 zł, roczna – 1560 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

Niedawna wizyta delegacji chińskich filmowców w USA przynieść ma zwiększenie zakupów amerykańskich filmów. Mówi się także o usługach produkcyjnych. W roku 1984 w ChRL powstały 144 filmy fabularne, choć działa tam tylko jedna wytwórnia obok trzech wytwórni filmów oświatowych, jednej – filmów animowanych i jednej – dokumentalnych. W przemyśle filmowym zatrudnionych jest ok. 40 tysięcy ludzi. Stałych kin jest zaledwie 5 tysięcy, ale każdego wieczoru filmy wyświetlane są w większych salach miejskich.

★

Kolejny bestseller autora „Szoguna", Jamesa Clavella – powieść „Tai-Pan" znajdzie się na ekranie. Produkcję filmu zapowiada Dino De Laurentiis, który podpisał już kontrakt na wykonawcę głównej roli z mało znanym w Europie aktorem australijskim, Bryanem Brownem.

★

Helmut Berger (na zdjęciu z Pamelą Sue Martin) wystąpił w kilku odcinkach słynnego amerykańskiego serialu „Dynastia" w roli europejskiego playboya. Skończyło się awanturą: Berger obraził swoich partnerów niedyskretnymi wywiadami, w których oskarżał ich o hipokryzję i skandaliczne obyczaje. W odpowiedzi usłyszał, że jest aktorem niekompetentnym, a scenarzyści szybko uśmiercili postać playboya w katastrofie samolotowej...

Fot. Ciné Revue

Fot. Film Szinkáz-Muzsika

Erika Balogh

Z pewnością jedna z najurodziwszych młodych aktorek węgierskich zwróciła na siebie uwagę w pełnym werwy spektaklu według „Dekamerona" Boccaccia w teatrze Körszinház.

SPOTKANIA

Nade wszystko lubi złe filmy

Plastyk, najsłynniejszy artysta pop-artu, autor portretu Marilyn Monroe, jest także filmowcem. Z Andy Warholem spotkał się Démosthène Davvetas z „Libération".

● **Co pozostało dzisiaj z Andy Warhola, artysty pop-artu?**

– Nadal robię to samo.

● **Zrealizował pan wiele filmów, szczególnie z Paulem Morriseyem. Ale ostatnio pana związki z kinem znacznie się rozluźniły. Dlaczego?**

Andy Warhol — Fot. Libération

– Nie przestałem zajmować się kinem. Ostatnio zrealizowałem za półtora miliona dolarów film z Caroll Baker. Mimo swego autentyzmu nie odniósł sukcesu. Staram się być profesjonalistą ponieważ nakręcenie filmu wymaga wielkiej pracy i ogromnej koncentracji energii.

● **Ale pańska działalność filmowa jest o wiele słabsza od pana zainteresowań telewizją. Niedawno wystąpił pan w epizodycznej roli w serialu „Love Boat" (Statek miłości).**

– Mój udział w tym serialu jest nieistotny. Byłem nim zresztą bardzo podenerwowany. Dano mi małą rolę, kilka słów do powiedzenia: „Tak, nie, dziękuję, chyba". Telewizja mnie pociąga, przez wiele lat robiłem programy o Afryce. Teraz próbuję wyreżyserować wielki telewizyjny show z udziałem włoskich i hiszpańskich gwiazd. Będzie grany przez dwa tygodnie w Nowym Jorku i również przez dwa tygodnie w Los Angeles.

● **Czy nadal, z taką samą siłą co przed laty, skłonny jest pan głosić pogląd, że „każdy może być przez pięć minut sławny"?**

– Oczywiście. Istnieje tyle stacji telewizyjnych. Codziennie ich przybywa. Przez pięć minut jest się sławnym, a nazajutrz kompletnie zapomnianym.

● **Czy wierzy pan w siłę seksu w dziedzinie twórczości?**

– Dzisiaj już niewiele myśli się o seksie. To był temat lat sześćdziesiątych. Obecnie wszystko zostało już pokazane. Wystarczy włączyć telewizję o 10-ej wieczorem, aby mieć wiele erotycznych widowisk. Jeżeli o mnie chodzi, zupełnie mnie to nie interesuje.

● **Pana kontakty z Europą?**

– Dobre. Często podróżuję do Europy. Lubię jeździć do Niemiec, zachowałem nostalgiczne wspomnienia o atmosferze Rzymu sprzed dziesięciu lat, kiedy byłem gościem w wytwórni Cinecittà i kiedy wszystko tam aż wrzało. Teraz już przeminęło. Ale ciągle pamiętam te wielkie czasy Cinecittà, niezwykłe filmy Felliniego... Bertolucciego.

● **Pana ulubieni reżyserzy?**

– Ja nade wszystko lubię złe filmy! Uwielbiam „junky kid movies" (filmy dla nastolatków)! Widział je pan? Są zupełnie bezwartościowe!

● **Czyja osobowość miała na pana największy wpływ?**

– Walta Disneya.

● **A kto należy do pana przyjaciół?**

– Kocham wszystkich. Jednakowo.

REALIZACJE

Francuzka w algierskiej wiosce

Veronique Jannot — Fot. Ciné Revue

Véronique Jannot gra główną rolę w filmie algierskiego reżysera Lakhdara Hamina „Wysokie równiny". Twórca słynnego, epickiego obrazu „Kronika burzliwych lat", ukazującego początki niepodległości Algierii, podjął tym razem temat kameralny. Aktorka mówi: *Akcja filmu rozgrywa się tuż przed wojną algierską i dotyka wielu istotnych problemów tamtego okresu. Przede wszystkim jednak jest to historia miłości algierskiego chłopca do jego nauczycielki. Ona przybyła z innego kraju, chłopak pomaga jej odkrywać Algierię, ludzi, ich sposób życia. Chodzi za nią wszędzie. Nauczycielka napotyka problemy rasowe. Ten zakochany wyrostek jest dla niej jak oddech. Zostaje zaakceptowana przez miejscowych ludzi, ale odrzucona przez własnych rodaków. To bardzo piękna historia, nie boję się też pracy z dziećmi. Wiem, że są nieobliczalne, ale mam z nimi dobry kontakt!*

Dla Véronique będzie to przerwa od pracy innego rodzaju. Ostatnio wiele czasu spędzała bowiem pracując nad nagraniami nowych piosenek. Tuż przed filmem nagrała singel „Si t'as pas compris" (Jeśli nie zrozumiałeś), przygotowała także ambitny album ze śpiewaną poezją.

WYDARZENIA

Nagrody z komputera

Wprawdzie przewodniczącym jury był znany reżyser Franco Zeffirelli, ale jego zadanie sprowadzało się do odczytania werdyktu ułożonego przez... komputer. Włoska Nagroda Positano Top Parade opiera się wyłącznie na wynikach kasowych obliczanych przez komputer. W tym roku otrzymały ją filmy: „Non ci resta che piangere" (Pozostaje nam tylko płakać), „Ghostbusters" (Pogromcy duchów), „Indiana Jones i świątynia przeznaczenia", „Neverending Story" (Niekończąca się historia) i „Lui e'peggio di me" (On jest gorszy ode mnie).

LUDZIE

Na rowerze

Claude Pinoteau, w którego filmie „Policzek" debiutowała przed dwunastu laty Isabelle Adjani, podejmuje znów pracę z gwiazdą francuskiego kina. Przygotowuje adaptację trylogii Régine Desforges „Niebieski rower". Prawa do adaptacji zakupiła od autorki firma Gaumont, a Isabelle Adjani oświadczyła, że zagra rolę Lei, bohaterki tego wielkiego fresku o Francuzach w latach 1938-1945. Pinoteau wraz z Danielle Thompson przystąpił do pisania scenariusza. Rolę partnera Adjani chcą powierzyć Bernardowi Giraudeau.

Isabelle Adjani — Fot. Paris Match